



---

# **BACHELORARBEIT**

---

Frau  
**Janine Pätzold**

**Wirkung vor Logik  
- Analyse: die Funktionen des  
Lichts als dramaturgisches Ge-  
staltungsmittel in Malerei und  
Film**

2013

---

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Wirkung vor Logik - Analyse: die Funktionen des Lichts als dramaturgisches Ge- staltungsmittel in Malerei und Film**

Autor:  
**Frau Janine Pätzold**

Studiengang:  
**Medientechnik**

Seminargruppe:  
**MT08wF-B**

Erstprüfer:  
**Professor Peter Gottschalk**

Zweitprüfer:  
**Professor Peter Badel**

Einreichung:  
Mittweida, 23.07.2013

# **BACHELOR THESIS**

---

## **Effect versus logic - Analysis: Light as a part of dramatic composition in motion picture and painting**

author:  
**Ms. Janine Pätzold**

course of studies:  
**Media Engineering**

seminar group:  
**MT08wF-B**

first examiner:  
**Prof. Peter Gottschalk**

second examiner:  
**Professor Peter Badel**

submission:  
Mittweida, 23.07.2013

## Bibliografische Angaben:

Pätzold, Janine:

### **Wirkung vor Logik**

#### **– Analyse: die Funktionen des Lichts als dramaturgisches Gestaltungsmittel in Malerei und Film**

Effect versus Logic

- Analysis: Light as a part of dramatic composition in motion picture and painting

2013 - 83 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

## **Abstract**

Die Bachelor-Thesis beschäftigt sich analytisch mit den Funktionen des Lichts als dramaturgisches Gestaltungsmittel in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts und im modernen Film. Die Betrachtung des kunsthistorischen Teils erfolgt anhand der Gemälde „Simson und Delila“ sowie „Susanna und die beiden Alten“ von Rembrandt, „Das Glas Wein“ von Vermeer und „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ von Hendrick ter Brugghen. Ergebnis der Analyse ist eine systematische Ordnung der erarbeiteten Funktionen des Lichts. Anschließend wird das Filmbeispiel „Biutiful“ von Alejandro González Iñárritu auf diese Ordnung hin untersucht. Das Fazit fasst die gemeinsamen und unterschiedlichen Funktionen des Lichts der Malerei und des Mediums Film zusammen.



# Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract.....</b>	<b>IV</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>Tabellenverzeichnis.....</b>	<b>X</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2 Grundlagen für eine Analyse.....</b>	<b>3</b>
2.1 Ausbreitungs- und Licht-Arten.....	4
2.2 Leuchtrichtung, Schatten & fotografischer Stil.....	6
2.3 Farbe und ihre Assoziationen.....	10
<b>3 Chiaroscuro des 17. Jahrhunderts.....</b>	<b>13</b>
3.1 "Simson und Delila".....	15
3.1.1 Beschreibung des Lichtes.....	15
3.1.2 Stimmung.....	17
3.1.3 Leuchtdichte-Verlauf.....	17
3.1.4 Licht als dramaturgisches Mittel .....	18
3.1.5 Gesichter der Figuren.....	19
3.1.6 Bezug zum Rezipienten.....	19
3.1.7 Zusammenfassung.....	20
3.2 Weitere Funktionen des Lichts.....	21
3.2.1 "Susanna und die beiden Alten" .....	21
3.2.2 "Das Glas Wein".....	24
3.2.3 "Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht" .....	27
3.3 Zusammenfassung kunsthistorischer Teil.....	30
<b>4 Spielfilm Zweitausendzehn.....</b>	<b>32</b>
4.1 "Biutiful" .....	34
4.1.1 Erzeugung von Stimmungen (a).....	35
4.1.2 .Erzeugung einer Stimmung, die konträr zum Dargestellten eingesetzt, die Aussage verstärkt (b).....	37
4.1.3 Aufzeigen einer inhaltl. Abfolge narrativer Elemente (c).....	37
4.1.4 Erzählung einer spirituellen, nicht sichtbaren Ebene (f).....	39
4.1.5 Abhebung einer Figur von Anderen (g) .....	41

---

4.1.6	Hinweis auf andere narrative Elemente (h).....	44
4.1.7	Charakterisierung von Personen (i).....	45
4.1.8	Hinweis auf persönliche Dinge (j).....	47
4.1.9	Symbolisieren (k).....	47
4.1.10	Agieren (l).....	48
4.2	Weitere Film-spezifische Funktionen.....	48
4.2.1	Erzeugung eigener Lichtassoziationen (M): Seitenlicht .....	48
4.2.2	Erzeugung eigener Lichtassoziationen (M): warmes Licht .....	50
4.2.3	Figuren-bezogene Untermalung der Zuspitzung des Konflikts (N).....	51
4.2.4	Raum-bezogene Untermalung der Zuspitzung eines Konflikts (O).....	52
4.2.5	Rahmenfunktion (P).....	56
4.2.6	Veränderung der Situation (Q).....	56
4.3	Differenzen .....	57
4.3.1	Element zur Erzählung von Zukunft und/oder Vergangenheit (d).....	57
4.3.2	Hinweis auf Informationen, die den Kenntnisstand der dargestellten Figuren überragen (e).....	57
4.3.3	Einschluss oder Ausschluss des Betrachters (m).....	58
<b>5</b>	<b>Fazit.....</b>	<b>59</b>
	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>XI</b>
	<b>Anlagen.....</b>	<b>XIV</b>
	<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>XXI</b>

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1.REMBRADNDT: Simson und Delila.....	16
Abbildung 2. REMBRANDT: Susanna und die beiden Alten.....	22
Abbildung 3. VERMEER: Das Glas Wein.....	25
Abbildung 4. HENDRICK TER BRUGGHEN: Esau verkauft sein Erstgeburtrecht.....	26
Abbildung 5. BIUTIFUL: 11 "Was ist da?".....	35
Abbildung 6. BIUTIFUL: 7 Vater.....	36
Abbildung 7. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen.....	37
Abbildung 8. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	37
Abbildung 9. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	38
Abbildung 10. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	36
Abbildung 11. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	38
Abbildung 12. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	38
Abbildung 13.BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	39
Abbildung 14. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	40
Abbildung 15. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	40
Abbildung 16. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	40
Abbildung 17. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	39
Abbildung 18. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen.....	41
Abbildung 19. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen.....	42
Abbildung 20. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen.....	42
Abbildung 21. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen.....	42
Abbildung 22. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	42

---

Abbildung 23. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	42
Abbildung 24. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	42
Abbildung 25. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	43
Abbildung 26. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	44
Abbildung 27. REMBRANDT: Das Gleichnis vom reichen Kornbauern.....	44
Abbildung 28. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	45
Abbildung 29. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	45
Abbildung 30. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	45
Abbildung 31. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	45
Abbildung 32. BIUTIFUL: 3 Familie.....	46
Abbildung 33. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen.....	46
Abbildung 34. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	45
Abbildung 35. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	45
Abbildung 36. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	47
Abbildung 37. BIUTIFUL: 10 Ige.....	47
Abbildung 38. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	47
Abbildung 39. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	48
Abbildung 40. BIUTIFUL: 4 "wie lange noch?".....	48
Abbildung 41. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	49
Abbildung 42. BIUTIFUL: 10 Ige.....	47
Abbildung 43. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	50
Abbildung 44. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	50
Abbildung 45. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	51

---

Abbildung 46. BIUTIFUL: 10 Ige.....	49
Abbildung 47. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	51
Abbildung 48. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper.....	51
Abbildung 49. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	52
Abbildung 50. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	52
Abbildung 51. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	53
Abbildung 52. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	53
Abbildung 53. BIUTIFUL: 7 Vater.....	53
Abbildung 54. BIUTIFUL: 7 Vater.....	53
Abbildung 55. BIUTIFUL: 7 Vater.....	54
Abbildung 56. BIUTIFUL: 7 Vater.....	54
Abbildung 57. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	54
Abbildung 58. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	54
Abbildung 59. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten.....	55
Abbildung 60. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	55
Abbildung 61. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!".....	56
Abbildung 62. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen.....	56
Abbildung 63. BIUTIFUL: 10 Ige.....	56
Abbildung 64. BIUTIFUL: 10 Ige.....	56
Abbildung 65. BIUTIFUL: 10 Ige.....	56
Abbildung 66. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	57
Abbildung 67. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	58
Abbildung 68. BIUTIFUL: 1 Lass los.....	58

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Begrifflichkeiten nach Leonardo, Mehnert und Schöne .....	4
--	---

# 1 Einleitung

Was kann ich, als angehende Bildgestalterin des Mediums Film, aus der Kunstgeschichte lernen? Diese Frage beschäftigte mich stets zu Beginn meiner Recherchen zu dem Themengebiet dieser Arbeit. Mein Bedürfnis bestand darin, den Einsatz des Lichts bei Rembrandt und seinen Zeitgenossen auf eine Weise zu verstehen, die den Radius meines Bewusstseins über das Licht als dramaturgisches Mittel erweitert. Ich wollte Erkenntnisse erlangen, die für mich greifbar und praktisch anwendbar sind.

Diese Arbeit ist ein Versuch, geeignete Parallelen zwischen der Helldunkel-Malerei des 17. Jahrhunderts und dem fast vier Jahrhunderte jüngeren Medium des modernen Spielfilms zu ziehen. Im Fokus steht die Frage: Welche Funktionen erfüllt das Licht als dramaturgisches Gestaltungselement in den holländischen beziehungsweise niederländischen Genreszenarien und einem heutigen spanischen Sozial-Drama? Welche Gemeinsamkeiten sind beobachtbar? Inwiefern erweitert sich der Umfang an Möglichkeiten des Einsatzes von Licht für den Spielfilm gegenüber der Malerei?

Den konkretesten Aufschluss über diese Fragestellung gab mir bisher das gemeinsame Seminar von Kamerafrau Birgit Gudjonsdottir und Kunsthistoriker Philipp Weiss „Licht und Malerei“ an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam. Sie gaben mir dort den Anstoß, den Einsatz des 45° Beleuchtungslichts, den Bezug zum Betrachter im Bild und die Tradition der unterschiedlichen Beleuchtung der Geschlechter zu erkennen. Zudem wurden die „Lichtgefüge“ der Maler wie Caravaggio, Rembrandt und Vermeer mit den Arbeiten von Kameralenten wie Henry Alekan, Vittorio Storaro und Robert Richardson auf eine Weise verglichen, die mein Sichtfeld grundlegend erweiterte. Da ich keine Literatur zu Betrachtungen dieser Art ausmachen konnte, welche die Lichtgestaltung in Kunstgeschichte und Spielfilm miteinander verbindet, beziehe ich mich in meiner Arbeit auf die Behauptungen des genannten Seminars.

Des weiteren basieren meine Aussagen in dieser Abschlussarbeit auf den Abhandlungen der Forschungsgruppe „Lichtgefüge“ (Carolin Bohlmann, Thomas Fink und Philipp Weiss), die bereits einige Funktionen des Lichts in der Malerei benennen.

Darüber hinaus stütze ich mich auf die kunsthistorische Publikation von Wolfgang Schöne und dem Band „Filmfotografie“ von Hilmar Mehnert sowie Knut Hickethiers „Film- und Fernsehanalyse“.

Mein Ziel ist es, eine Art Katalog der gemeinsamen Funktionen des Lichts als dramaturgisches Gestaltungsmittel in den gewählten Beispielen beider Medien, anhand von Analysen, zusammen zustellen. Ich beziehe dieses Ziel bewusst auf die ausgewählten Bildwerke, da ich mit meinem bisherigen Kenntnisstand einer Verallgemeinerung und dem damit verbundenen Anspruch auf Vollständigkeit, nicht gerecht werden kann. Dafür wäre es von Nöten, einen weitaus größeren Kreis auf ihr Licht hin analysierter Werke einzubeziehen. Zudem kann und werde ich hier nur meine persönliche Rezeption wieder geben.

In meiner Abhandlung des Themas beginne ich mit einer Zusammenfassung aller, für die Analyse notwendigen, Begrifflichkeiten und Hintergrundinformationen. Bei der Erstellung erschien es mir am zweckmäßigsten, die Definitionen der Wesensmerkmale des Lichts, aus Kunstgeschichte, Film-Lichtgestaltung und Farbwahrnehmungstheorie ergänzend miteinander zu kombinieren. Daraus resultiert ein, der bisher üblichen Art der Analyse aus Kunstgeschichte und Filmwissenschaften fremder Untersuchungsstil, den ich für einen möglichst dichten Vergleich als sinnvoll erachte.

Ich eröffne die Analyse mit dem kunsthistorischen Teil. Dafür habe ich mir Gemälde verschiedener fotografischer Stile ausgewählt: „Simson und Delia“ sowie „Susanna und die beiden Alten“ von Rembrandt, Vermeers „Das Glas Wein“ und „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ des Utrechter Caravaggisten Hendrick ter Brugghen.

Folgend beziehe ich den Spielfilm „Biutiful“ von Alejandro González Iñárritu auf die Ergebnisse des ersten Analyseteils. Daran schließt die Vorstellung aller, bei der Gesamtuntersuchung des Films hinzugewonnen Erkenntnisse. Hierbei sei betont, dass es sich nicht um eine schriftliche Darlegung der Gesamtanalyse des Lichts in „Biutiful“ handelt. Die vorgestellten Ergebnisse sind zielorientiert auf die Funktionen des Lichts als dramaturgische Mittel reduziert. Es handelt sich dabei um eine Aufzählung, die sich weiterentwickelnd auf die Ergebnisse der Gesamtanalyse im kunsthistorischen Kapitel bezieht.

Das Fazit ist eine Zusammenfassung der Erkenntnisse. Hier verschmelze ich die gemeinsamen Funktionen des Lichts als dramaturgisches Mittel beider Fachgebiete. Mit kurzen Erläuterungen dazu ist abschließend das erklärte Ziel der Erstellung eines Katalogs erfüllt.

Für ihre fachliche und persönliche Unterstützung bei der Erstellung dieser Arbeit möchte ich Birgit Gudjonsdottir, Kristin Hentschel, Inga Sagrodnik, Sebastian Köcher sowie Pia Hanke danken.



## 2 Grundlagen für eine Analyse

Zur gemeinsamen Betrachtung der kunsthistorischen Beispiele sowie dem Filmbeispiel bedarf es der Erklärung einiger Begriffe zu den Lichtarten, ihrer Ausbreitung, ihrer Leuchtrichtung und den entstehenden Schatten. Die Gesamtheit dieser Merkmale des Lichts fügt sich zu dem fotografischen Stil des Bildes zusammen. Die Erzeugung von Stimmung ist eine der wichtigsten Funktionen, beziehungsweise die Grundlage der dramaturgischen Lichtgestaltung. Sie schafft eine Atmosphäre im Bild. Deshalb schließt eine Übersicht über die Farben und ihre Assoziationen dieses Kapitel ab.

*„Farbkomposition und fotografischer Stil sind einander beigeordnet und haben sich gegenseitig zu ergänzen.“<sup>1</sup>* so schrieb Mehnert über den Zusammenhang.

Des weiteren seien hier zwei Begriffe geklärt, die sich in die systematische Abfolge der folgenden Unterkapitel nicht einordnen lassen. Es ist dennoch notwendig sie zu erläutern und dem verwendeten Vokabular beizufügen.

Es weicht das Wort „Helligkeit“ dem Begriff „Leuchtdichte“. Denn die „Helligkeit“ beschreibt lediglich die subjektive Empfindung einer Lichtquelle. Der Terminus der **Leuchtdichte** beinhaltet die objektive und messbare Helligkeit eines Lichtsenders.<sup>2</sup>

In der Filmterminologie wird außerdem der Begriff des **Führungslichtes** oder **Hauptlichtes** verwendet. Es *„stammt in allen vorkommenden Fällen entweder von der lichtstarken Lichtquelle [...] oder von derjenigen Lichtquelle, die innerhalb der Szene die höchste Beleuchtungsstärke hervorruft.“<sup>3</sup>* Ich sehe in der Analyse von der tiefer gehenden Beschreibung, über das Führungslicht hinaus, ab.

Auf Grund von Abweichungen untereinander werde ich die verwendete Methodik der Analyse jeweils zu Beginn des kunsthistorischen sowie filmanalytischen Kapitels erläutern.

<sup>1</sup> Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.330

<sup>2</sup> Vgl. Frank: 2008, *Helldunkel in Lichtgefüge*, S.207

<sup>3</sup> Mehnert 1963, *Filmfotografie*, S.223

## 2.1 Ausbreitungs- und Licht-Arten

Eine wichtige Grundlage zur gemeinsamen Betrachtung der Bildkünste und des Films sind die Einteilungen des Lichts von Leonardo da Vinci, Wolfgang Schöne und Hilmar Mehnert.

In seinem „*Buch von der Malerei*“ unterscheidet Leonardo zunächst zwischen dem „*luce*“ (das ursächliche **Leuchtlicht**)“ und dem „*lume*“ (das applizierte Licht, **Körperlicht**)“<sup>4</sup>. Das Filmvokabular nach Mehnert enthält Begriffe, die diese Lichtarten verdeutlichen. Des Weiteren unterscheidet Schöne die Gattungen des Leuchtslichts. In der folgenden Tabelle habe ich die Begriffe Leonardos<sup>5</sup>, Schönes<sup>6</sup> und Mehnerts<sup>7</sup> zusammengefasst:

LEONARDO	Leuchtlicht (luce)	Körperlicht (lume)
MEHNERT: Erklärung	Auf ein Objekt auffallendes Licht	Von einem Objekt reflektiertes Licht
MEHNERT: das vom Lichtsender ausgehende Licht	Lichtstrom	Lichtstrom
MEHNERT: Lichtsender	<b>Selbstleuchter</b> <b>Lichtquelle</b>	<b>Fremdleuchter</b> <b>Reflektion</b>
SCHÖNE: Gattungen	1. natürlich: Sonne, Mond, Tageslicht 2. künstlich: Kerze, Fackel, Feuer 3. sakral: Glorie oder dergleichen (4. indifferent)	Reflexlicht Reflexleuchtlicht

Tabelle 1: Begrifflichkeiten nach Leonardo, Mehnert und Schöne

Leonardo verstand als „lume“ nur das auf den beleuchteten Körper auftreffende Licht. Er vernachlässigte in dieser Einteilung das Licht der damit verbundenen Reflektion der Oberfläche des Objektes. Deutlicher wird dies bei seiner Einteilung zweier Schattenarten. Schöne wählte zur Veranschaulichung treffender Weise eine Kugel. „*Den Schatten, der an der beschatteten Kugelseite haftet, nennt er den 'primitiven Schatten' (ombra primitiva, Körperschatten), den anderen Schatten, der von diesem aus die Luft füllt und auf den Tisch schlägt, den 'abgeleiteten Schatten' (ombra derivativa, Schlagschatten)*“<sup>8</sup> Eine solche Unterscheidung trifft die Filmgestaltung nicht. Dem werde ich mich

4 Schöne: 1989, *Malerei*, S.83 zit. n. Ludwig: 1882, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Bd. XV-XVII

5 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.13

6 Vgl. Schöne: 1989, *Malerei*, S.112f eigene und zit.n. Meder: 1923, *Handzeichnungen*, S.627-631 / Hirschfeld: 1912, *Malerei im Cinquecento*, S.45-53

7 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.13,122

8 Schöne: 1989, *Malerei*, S.83 zit. n. ed. Ludwig: *Buch von der Malerei*, II, S.18

anschließen. Im folgenden Kapitel seien die Begrifflichkeiten zum Schatten nach Mehner, die für diese Arbeit gelten, erklärt.

Schöne's Begriff des „*indifferenten Leuchtlichts*“ ist hier in Klammern gesetzt, da es lediglich zur Vollständigkeit aufgeführt wurde und bereits durch genauere Begrifflichkeiten ersetzt wurde. Ursprünglich diene es der Nennung eines Lichts, dessen Quelle undefiniert ist. Schöne beschreibt, dass dieser Ausdruck in der Malerei des 17. Jahrhunderts häufig wird, „*da sie ja darauf ausgeht, die verschiedenen Arten des Leuchtlichts zu deutlicher Faßbarkeit zu formen*“. Zudem entwickelt sich das Reflexlicht weiter zum Reflexleuchtlicht – eine Definition, die zuvor nicht existierte und als Teil Schönes „*indifferentem*“ Licht nicht mehr namenlos, indifferent bleibt.<sup>9</sup>

Für das Reflexleuchtlicht hat die Forschungsgruppe „Lichtgefüge“ den Ausdruck „*inneres oder immantes Licht*“ verwendet.<sup>10</sup> Es ist ein Begriff, der nur in der Kunstgeschichte Anwendung finden kann, da er einen Lichtstrom beschreibt, welcher von einem Körper ausgesandt wird, der eigentlich keine Lichtquelle ist. Häufig handelt es sich dabei um einen Fremdleuchter, welcher von einer Lichtquelle angestrahlt wird. Er reflektiert einen Lichtstrom mit einer Leuchtdichte, die weit höher ist, als er mit seiner physikalischen Gegebenheit ausstrahlen kann. Aus diesem Grund wird der Begriff nur im Kunstgeschichtlichen Teil Anwendung finden.

Zur Gattung des künstlichen Leuchtlichts zähle ich für meine Analyse des Mediums Film, neben den von Schöne aufgezählten, die Gesamtheit aller elektrisch betriebenen Selbstleuchter. Dabei sind nur die im Bild sichtbaren oder durch ihre Lichtfarbe selbst erklärenden Lichtquellen gemeint. Dazu zählen, um ein Beispiel zu geben, keine Scheinwerfer, welche im Atelier verwendet werden, um das natürliche Tageslicht nachzuahmen.

In den folgenden Analysen werde ich sowohl die Begrifflichkeiten der Kunstgeschichte, als auch der Filmgestaltung für beide Medien verwenden. Ich empfinde eine Verschmelzung der Ausdrücke untereinander als eine sinnvolle Ergänzung der jeweils Anderen.

Weiterhin unterscheidet Leonardo beim Licht „*fünf Weisen seines Auftretens im Bilde*“:

1. „*Das scharf gebündelte Licht, wie es von Sonne, Mond und Lichtflammen ausgeht (lume particolare)*.“

---

<sup>9</sup> Vgl. Schöne: 1989, *Malerei*, S.112, 151

<sup>10</sup> Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.8

2. *Das breite (breit gebündelte) Licht, wie es durch eine Tür, ein Fenster oder eine sonstige begrenzte Öffnung einfällt.*
3. *Das allseitige Tageslicht ohne Sonne (lume universale).*
4. *Das reflektierte Licht (lume riflesso).*
5. *Das durch transparente, nicht durchsichtige, sondern nur durchscheinende Materialien wie Leinwand, Papier und dergleichen scheinende Licht.*<sup>11</sup>

An dieser Einteilung wird Leonardos Trennung des auf einem Körper sichtbaren Lichtes von dem des von ihm reflektierten Lichtes deutlich. Eine solche Trennung ist schwierig, da das auf dem Objekt sichtbare Licht nur durch seine Reflektion des auf ihn einfallenden Lichtes für das Auge wahrnehmbar ist.<sup>12</sup>

Dennoch lässt sich seine Einteilung vollständig für eine Analyse anwenden. Ich empfinde die Begriffe Leonardos greifbarer und klarer als manche Beschreibungen aus der Filmgestaltung, wie zum Beispiel: hartes, brillantes, diffuses oder weiches Licht. An einem konkreten Bild-Beispiel werden die Adjektive zur Beschreibung des Auftretens des Lichtes jedoch anschaulich und nachvollziehbar. So werde ich beide Arten des Ausdrucks verwenden.

## 2.2 Leuchtrichtung, Schatten & fotografischer Stil

Über die Weise, wie das Licht im Bild auftritt (Leonardo) hinaus, ist die Richtung, nach der ein Leuchtlicht strahlt, ebenfalls entscheidend für die Rezeption des Betrachters.

Mehnert nennt zunächst das **Vorderlicht**, welches frontal auf ein Objekt fällt.

Es folgt das **Seitenlicht**, es strahlt seitlich auf das Objekt und befindet sich auf der Achse zwischen Kamera und Objekt. Es ist vergleichbar mit dem 45° Beleuchtungslicht<sup>13</sup> in der Malerei. „*Allein verwandt, kann es dramatisch wirksam sein und charakterisierend wirken.*“<sup>14</sup>

Eine andere Wirkung hat das **Gegenlicht** oder **Streiflicht**, welches sich hinter dem Objekt, also häufig auch im Bild, befindet. „*Es dient fast ausschließlich zur Trennung*

11 Schöne: 1989, *Malerei*, S.110 zit. n. Ludwig: *Leonardos Buch von der Malerei*, II, S.74

12 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.122

13 Vgl. Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.27, sinng: bezeichnet eine Lichtquelle außerhalb des Bildes, die häufig aus der linken Ecke im 45° Winkel strahlt. Der Begriff steht elementar für die Lichtauffassung der Malerei der Renaissance.

14 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.227

des Objektes vom Hintergrund oder zu Glamour-Effekten“<sup>15</sup>. Häufig dient es einer Silhouettenbildung.

Darüber hinaus kann das Licht, direkt über einem Objekt positioniert, steil nach unten strahlen: dann handelt es sich um ein **Oberlicht**. Häufig ist dabei der Abstand zwischen der Lichtquelle und dem davon beleuchteten Objekt verhältnismäßig gering. Daraus resultieren oft tiefe Schatten in den Augenhöhlen und Kinnpartien eines Gesichtes. Dies wiederum führt zu einer Betonung des Maskulinen<sup>16</sup>.

Des Weiteren sei die modellierende **Spitze** oder **Kante** genannt. Dabei handelt es sich um ein Streiflicht von seitlich oben. Es kann einen „*Lichtsaum um den Kopf einer Person, also einen Glamour-Effekt*“ erzeugen.<sup>17</sup>

Das Gegenteil wird **Kicker** genannt, ein „*Streiflicht von schräg unten*“.<sup>18</sup>

Überdies behandelt Mehnert weitere Mischformen, die ich vernachlässigen möchte, da sie der Fokussierung auf die wesentlichen Funktionen des Lichts nicht dienlich sein würden.

Hiermit sind die Eigenschaften (außer der Farbe) des Lichts genannt. In untrennbarem Zusammenhang dazu steht der Schatten, welcher der eigentliche Taktgeber für die Dramatisierung eines Bildes ist.<sup>19</sup> Zudem unterstützt er die Darstellung des Charakters einer Person. Der Verlauf des Schattens ist dafür verantwortlich, ob wir ein Gesicht als feminin oder maskulin wahrnehmen.<sup>20</sup>

Zunächst möchte ich die, für die folgenden Analysen notwendigen Arten von Schatten nach Mehnert<sup>21</sup>, aufführen. Sie sind abhängig von der Leuchtdichte und Leuchtrichtung ihrer Lichtquelle.

Die genaue Definition des **Schlagschattens** bezieht sich auf eine punktförmige Lichtquelle. Er entsteht hinter einem Körper (vorausgesetzt er ist undurchsichtig), der in den Strahlengang dieser Quelle gebracht wird. Da eine solche Lichtquelle im seltensten Fall eingesetzt wird, erweitert Mehnert die ursprüngliche Definition. Er unterscheidet **weiche** und **harte Schatten**.

Grundlegend für deren Verständnis sind die Begriffe Kern- und Halbschatten. Der Kernschatten hinter dem Körper ist jener, welcher von „*keinem einzigen Teil der Licht-*

---

15 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.227

16 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.235

17 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.228

18 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.227f

19 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.235

20 Vgl. Punk 4.1.7 *Charakterisierung von Figuren*

21 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.230ff

*quelle direktes Licht*“ enthält. Der sich daran anschließende Teil ist der Halbschatten. Er steht für den Übergangsbereich zwischen dem direkten Licht der Quelle und dem Kernschatten. Beim Schlagschatten ist dieser Übergang zwischen Licht und Kernschatten durch einen minimalen Halbschatten hart.

Des weiteren erwähnt Mehnert den **aufgehellten Schatten**. Dabei handelt es sich um einen, von einer *„anderen Lichtquelle aufgehellten Schlagschatten einer harte Schatten werfenden Lichtquelle oder weich verlaufende Schatten völlig diffus strahlender Lichtquellen großer Flächenausdehnung“*. Ich werde für diese Definition auch den Begriff des **weichen Schattens** verwenden.

Mehnert beschreibt weitere Schattenarten und ihre verschiedenen Begriffe. Ich möchte sie hier jedoch nicht aufführen, da ich an erster Stelle für eine Analyse des Lichts die Benennung des fotografischen Stils wählen werde. Dieser beinhaltet selbst bereits die Art des Schattens.

Die fotografischen Stile definieren sich durch ihre Leuchtdichten-Verteilung und die Übergänge zwischen Lichtern, Mitteltönen und Schatten.

Bei dem **Normalstil** verhält sich die Leuchtdichteverteilung so, dass die Details des Bildes *„von annähernd gleicher Leuchtdichte sind“*. Es gibt keine rein weißen, also überzeichneten oder rein schwarzen, nicht zeichnenden, Flächen im Bild. *„[...] der Betrachter empfindet sie [Anm. d. Verf.: Details] sowohl im Original als auch in der Projektion als gleichhell.“*<sup>22</sup> Der Normalstil findet die häufigste Verwendung.

Beim **Low-key-Stil** ist der Schatten-Anteil des Bildes größer als der Licht-Anteil. Dabei zeichnen die dunklen Anteile kaum oder gar nicht. Die Gesichter der Darsteller jedoch werden im Normal-Stil gelehrt und zeichnen durchgängig. Die Übergänge zwischen Hell und Dunkel sind weich.<sup>23</sup> *„Jede dramatische Situation erfordert wie von selbst die Behandlung im Low-key-Stil.“* Dazu zählt Mehnert Geschehnisse, die *„Verbrechen, geheimnisvolle Vorgänge, Konflikte, Szenen, in denen die Aufwühlung innerster Gefühle gezeigt werden soll und – da auch sie meist mit Konflikten und bewegten Gefühlen verbunden sind – Liebeszenen“*<sup>24</sup> beinhalten.

*„Dem Low-key kommt die stärkste Aussagekraft aller fotografischen Stile zu. Je dramatischer eine Szenenfolge ist, um so obligatorischer ist die Behandlung in diesem Stil“*<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.134

<sup>23</sup> Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.135

<sup>24</sup> Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.354

<sup>25</sup> Ebd.

Mehnert unterscheidet hier weiterhin in zwei Arten des Low-key-Stils. „'Out-of-balance-lightning'“<sup>26</sup> drückt die Eigenschaft des **übertriebenen Low-key-Stils** aus. Er zeichnet sich durch ein hohes Ungleichgewicht zwischen Hell und Dunkel aus. Die Schatten-Anteile überwiegen stark und setzen sich kontrastreich durch einen tiefen, steilen Abfall von den Licht-Anteilen ab. Es werden häufig Schlagschatten verwendet und es existieren kaum Mitteltöne. Er eignet sich zur starken Dramatisierung und Darstellung *„einer ungeschminkten harten Realität“*<sup>27</sup>

Der **aufgehellte Low-key** oder **zum Low-key-Stil neigender Normalstil** ist wie der Name schon erklärt, eine Übergangsform der beiden Stilarten. Er unterscheidet sich vom reinen Low-key-Stil *„durch eine höhere Allgemeinaufhellung“*. Die Schattenpartien zeichnen und geben somit mehr Details aus. Er hat zur Aufgabe *„alles Unwichtige in die Schatten fallen zu lassen“*. Gegenteilig zum extremen Low-key-Stil existieren hier mehr Mitteltöne und weniger Lichter. Die Übergänge zwischen Mitteltönen und Schatten verlaufen weich. Diese Stilart wird zur Darstellung von Armut-Vierteln und *„der Trostlosigkeit von Personen und ihres Milieus“* angewandt.<sup>28</sup>

Gegenteilig wirkt der **High-key-Stil**. Er zeichnet sich durch den Verzicht eines hohen oder normalen Kontrast-Umfanges aus. Die *„hellen, lichten Töne überwiegen“*. Daraus resultieren vorrangig weiche Schatten. Doch für einen High-key-Stil ist nicht nur das Licht entscheidend, sondern auch alle farbigen und nicht-farbigen Objekte im Bild. Das heißt ein High-key-Stil wird durch das Zusammenwirken sehr hell-toniger Ausstattung, Kostüm und Maske, sowie einem geringen Kontrast-Umfang in der Beleuchtung erzeugt.<sup>29</sup> Dieser Stil kann zwei Wirkweisen haben. Allein gestellt schafft er eine Assoziation von *„Glück, Zuversicht, Hoffnung und Gelingen. Er ist Ausdruck der Freude und der Jugend“*. Im Zusammenhang mit anderen fotografischen Stilen gestellt (und das ist nur im Film möglich), kann er jedoch auch auf ein nahendes Unglück hinweisen.<sup>30</sup>

Die Forschungsgruppe „Lichtgefüge“ entwickelte zwei Begriffe, die *„die Gesamtheit der im Gemälde vorherrschenden Lichtverhältnisse“* vereinend meinen: das **Bildlicht** und das **Lichtgefüge**. Sie schließen dabei alle Leuchtdichte-Verhältnisse im Bild in den Ausdruck ein.<sup>31</sup>

---

26 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.135

27 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.354

28 Mehnert: 1953, *Filmfotografie*, S.136 und S.354

29 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.136-138

30 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.354 ; Vgl. Punkt 4.2.4, S.55

31 Vgl. Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.27

## 2.3 Farbe und ihre Assoziationen

Zunächst ist ein Verständnis für das durch Licht hervorgerufene Farberscheinen nötig, um die Wirkung von Farbe einschätzen zu können. Hierbei berufe ich mich auf Dr. P.J. Bouma's Werk „Farbe und Farbwahrnehmung“.

Er bezeichnet das Tageslicht als „*eine der idealsten Lichtarten*“. Es ermögliche unserem Auge die Empfindung kleinster Farbunterschiede, welche wir bei künstlichem Licht nicht wahrnehmen können. Außerdem verleiht es „*den Gegenständen unserer Umgebung selbstredend ein 'natürliches' Aussehen, allerdings nur, wenn genügend Licht auf die Gegenstände fällt.*“<sup>32</sup> Diese Erkenntnis ist jedoch nur für die Analyse des Mediums Film relevant. Deshalb werde ich im entsprechenden Kapitel „Stimmungen“<sup>33</sup> näher darauf eingehen.

Die hellste aller bunten Farben, und somit die empfindlichste in ihrer Reinheit, ist **Gelb**. Wir assoziieren sie mit dem Sonnenlicht (welches eigentlich weiß ist), also mit etwas Erhellendem, Heiterem und mit positiven Gefühlen. Johann Wolfgang von Goethe drückt ihre Empfindlichkeit wie folgt aus: „*'Durch eine geringe und unmerkliche Bewegung wird der schöne Eindruck des Feuers und Goldes in die Empfindung des Kotigen verwandelt, und die Farbe der Ehre und Wonne zur Farbe der Schande, des Abscheus und Missbehagens umgekehrt.*“<sup>34</sup> Mehnert ergänzt Adjektive, die die Farbe mit „*spitz, geziert, auffallend, aufreizend und herausfordernd*“<sup>35</sup> assoziieren.

Die Farbe **Blau** findet sich in den unendlichen Weiten des Meeres. Wird dieses ins „*goldgelbe Licht der Sonne getaucht, so werden im Betrachter nicht selten glückliche und freiheitliche Gefühle ausgelöst. Erst wenn das komplementäre Goldgelb erlischt und Blau allein verbleibt, entsteht das Gefühl der Kälte*“.<sup>36</sup> So schrieb Mehnert über die Farbe, während Marschall alle Assoziationen wie folgt ausdrückt: Blau symbolisiert gleichzeitig „*Kühlung, Heilung, Katharsis, Transzendenz, Mystik, Spiritualität, Unendlichkeit, das Absolute, Jenseits, Ewigkeit und Tod*“.<sup>37</sup>

Nach Marschall<sup>38</sup> enthält die Farbe **Grün** „*die symbolische Spannung [...] zwischen Idylle und Bedrohung, zwischen gesunder Lebenserhaltung und verborgenem Gift.*“ Der Mensch assoziiert sie grundstetig mit der Natur und den mit ihr verbundenen Ve-

<sup>32</sup> Bouma: 1951, *Farbe und Farbwahrnehmung*, S.2

<sup>33</sup> Vgl. Punkt 4.1.1

<sup>34</sup> Marschall: 2005, *Farbe im Kino*, S.67 zit. n. Goethe: 1979, *Farbenlehre*

<sup>35</sup> Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.310

<sup>36</sup> Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.311

<sup>37</sup> Marschall: 2005, *Farbe im Kino*, S.65

<sup>38</sup> Vgl. Marschall: 2005, *Farbe im Kino*, S.78f



getationszyklen. „*Monochromatisches Grün [...] liegt damit in einem mittleren Bereich des Spektrums, auf den die Farbrezeptoren des menschlichen Auges sensibler reagieren als auf andere Wellenlängen.*“ Goethe bezeichnete die Farbe als eine Art Hafen für das Auge. Es sei eine für das Auge befriedigende Farbe, bei der man gerne verweile.<sup>39</sup>

Die auffälligste aller Farben ist **Rot**, denn sie ist stets ein starker Reiz für das Auge und somit immer ein „*Faktor der Aufmerksamkeitslenkung*“. Die Farbe steht in Verbindung zu Blut, Feuer und weiteren Dingen, die selbst schon eine symbolische Bedeutung tragen. Somit nimmt Rot „*immer mindestens zwei Funktionen wahr: als Attraktion und als Thema*“. Marshall fasst sie als Symbol der Liebe, des Todes, der Emotion, der Macht, des Krieges, der Aggression und der Gefahr<sup>40</sup> zusammen.

Die unbunte Farbe **Weiß** kommt natürlicher Weise als Schnee in den Wintermonaten und als die ein oder andere Blütenfarbe im Frühling bzw. Sommer vor. Dort verbinden wir sie mit etwas Verzaubernden, Positivem. Weiß als Symbolfarbe ist stark von dem jeweiligen kulturellen und epochalen Zusammenhängen abhängig. So steht sie in der „*katholischen Kirchenliturgie (für) strahlende Freude und Verklärung*“, während sie „*im japanischen Kulturkreis Tod*“ symbolisiert. Nach Faulstich lässt sie sich als Attribut von: Licht, Klarheit, Unschuld, Kapitulation und Hygiene in unseren Breiten zusammenfassen.<sup>41</sup>

Wie schon Goethe in seiner Beschreibung der gelben Farbe ausdrückte, ist die Sättigung, Helligkeit und Reinheit der Farbe für eine Assoziation ausschlaggebend. Mehnert merkte dazu an: „*Man übersieht [...], daß es stets auf die relative Anwendung der Farben beziehungsweise auf ihr natürliches Vorkommen ankommt. Schließlich kommt es auch auf ihre flächenmäßige Ausdehnung, auf ihre Wechselwirkung mit den anderen Farben der Umgebung, auf physiologische Einflüsse und seelische (also psychologische) Auswirkungen an.*“<sup>42</sup> Zudem, schreibt er, spielt die persönliche Erfahrung eines jeden Menschen für das Empfinden eine Rolle.

Die für diese Analyse des Lichts wichtigste Assoziation ist jedoch recht simpel: eine harmonische Zusammenstellung von Farben, sowie warme Farben wie gelb-orange mit hoher Sättigung, wirken positiv und strahlen Wärme aus, während Farben in einer disharmonischen Kombination und kalte Farben wie Blau eine negative Stimmung erschaffen können und kühl wirken.<sup>43</sup> Dieses allgemeine Empfinden lässt sich leicht in

---

39 Sinng. n. Marshall: 2005, *Farbe im Kino*, S.78 zit. n. Goethe: 1979, *Farbenlehre*

40 Vgl. Marshall: 2005, *Farbe im Kino*, S.46, 51

41 Vgl. Faulstich: 2008, *Filmanalyse*, S.150

42 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.315f

43 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.330

der Natur nachvollziehen: die Sonne wärmt uns, während das Wasser des Meeres kühlt.

Hilmar Mehnert fasste zusammen: *„Man erkennt, daß es durch die Auswahl der Farben selbst, durch die Wirkung des Lichts oder gar durch beides zugleich möglich ist, die Aussagekraft eines fotografischen Bildes zu vertiefen.“*<sup>44</sup>

---

44 Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.328

### 3 Chiaroscuro des 17. Jahrhunderts

In der Malerei des 17. Jahrhunderts erlebte das Licht einen Moment besonderer Bedeutung: Es wurde Teil seiner Sprache. In einem von der Forschungsgruppe „Lichtgefüge“ veröffentlichten *„Parcours der Lichtmalerei“* wurde die neue Rolle des Lichts in der Genremalerei wie folgt ausgedrückt:

*„Hier übernehmen Helldunkelkontraste und feine Tonabstufungen, minutiöse Oberflächenbeschreibung und eine wohlabgestimmte Lichtökonomie die leitende Rolle bei der Darstellung lichtgesättigter Interieurs, stimmungsvoller Landschaften, bei der Schilderung dramatischer Ereignisse und der Zeichnung eindringlicher Porträts. Das Licht wird stofflich, es mischt sich mit den Farben, durchdringt die Luft und modelliert die Erscheinungen.“<sup>45</sup>*

Wie bereits Schöne in seiner Abhandlung *„über das Licht in der Malerei“* anmerkt<sup>46</sup>, veränderte sich das Bewusstsein über das Licht grundlegend. Es wurde jedoch nicht nur als ästhetisches Mittel entdeckt. Während es im 15. und 16. Jahrhundert *„in Farbe und Form ungeschieden“*<sup>47</sup> zur Darstellung verwandt wurde, entwickelte sich eine neue, aktive Rolle in der Erzählung, die das Leuchtlicht erfüllte.

Die Forschungsgruppe „Lichtgefüge“ schlägt für diese Funktion den Begriff *„Lichtfigur“* vor.<sup>48</sup> Es wurde ein *„völlig kontinuierlicher Zusammenhang“* zwischen der Lichtquelle und der *„beleuchteten Bildwelt“* hergestellt. Man verstand das Licht nun als Ursache einer Wirkung.<sup>49</sup>

Die Forschungsgruppe verdichtete die Funktionen des Lichts in der Chiaroscuro-Malerei, die auch Clairobscur-Malerei genannt wird, wie folgt<sup>50</sup>:

- *„Zeige- oder Beleuchtungs-Funktion*
- *handelndes Element („das per Analogie auf ein höheres Licht verweist, welches selbst nicht sinnfällig wird“<sup>51</sup>), Lichtfigur*
- *Artikulation in abgestuften Helligkeitsgraden, Lichtordnung*

45 Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.4

46 Vgl. Schöne: 1989, *Malerei*, S.110f

47 Weiss: 2008, *Licht des 17. Jahrhunderts* in *Lichtgefüge*, S.19

48 Vgl. Bohlmann / Fink / Weiss: 2008, *Lichtgefüge*, S.19 sowie *„Lichtparcours“*, S.28

49 Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.328

50 Vgl. Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.5,28

51 Weiss: 2008, *Licht des 17. Jahrhunderts* in *Lichtgefüge*, S.20

- *Aufbau von Spannungen*
- *Eröffnung von Räumen und Szenen*
- *Generierung von Gegenständen“*

Diese Funktionen sollen zunächst als Vorbetrachtung dienen. In der Analyse werde ich eigene Ausdrücke für die Ergebnisse nutzen. Am Ende dieses Kapitel seien beide Ordnungen verglichen.

Der Begriff Helldunkel meint verschiedene Besonderheiten. Zum einen die Leuchtdichten-Abstufung, die den Blick des Betrachters innerhalb eines Gemäldes lenkt. Darüber hinaus benennt es auch die grundlegende Helldunkel-Darstellungsweise, welche auf einer, für die Genremalerei typischen Mal-Technik basiert.

In der folgenden Analyse rezipiere ich die gewählten Beispiele aus Sicht einer Film-Bildgestalterin. Hierfür ist die Bezeichnung Chiaroscuro zu ungenau und wird durch die Begriffe der verschiedenen fotografischen Stile ersetzt. Darüber hinaus werde ich die Einbeziehung des „Standortlichts“<sup>52</sup> überspringen, da es der Erfüllung des erklärten Untersuchungsziels nicht dienlich ist.

Ich habe für die Analyse vier Werke ausgewählt, die sich derzeit in der Gemäldegalerie in Berlin befinden. Vor Ort habe ich die Gemälde zunächst auf den Verlauf ihrer Leuchtdichte-Abstufungen hin untersucht. Die Möglichkeit, die Werke im Original betrachten zu können, floss in meine Entscheidung für die Untersuchungs-Objekte ein.

Ich habe mich für „Simson und Delia“ von Rembrandt als erstes Beispiel entschieden, da es bereits eine Vielzahl der Funktionen des Lichts aufweist und somit eine gute Grundlage bietet. Weiterhin erschienen mir „Susanna und die beiden Alten“, „Das Glas Wein“ und „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ sinnhaftig, da sie in verschiedenen fotografischen Stilen dargestellt wurden. Ein weiteres Ziel war es, so nahe wie möglich an eine Vollständigkeit heranzureichen.

Meine Vorgehensweise behandelt zunächst den Bildkontext und die Feststellung aller Wesensmerkmale des Lichts im Bild. Darauf folgenden gehe auf die geschaffene Stimmung und schließlich auf die Funktionen des Lichts ein.

Am Ende des Kapitels fasse ich alle Ergebnisse systematisch zusammen.

---

52 Vgl. Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.29; Das Standortlicht wird von der Gruppe „Lichtgefüge“ als das „Lichtverhältnis, unter dem das Gemälde wahrgenommen“ wird definiert.

## 3.1 "Simson und Delila"

Das Gemälde „Simson und Delila“, des niederländischen Künstlers Rembrandt Harmensz van Rijn stammt aus der Zeit 1628/29. Gefertigt wurde das hochformatige Bild auf Eichenholz. Es hat die Maße 61,6 x 50,4 cm und befindet sich in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.<sup>53</sup>

Inhalt des Gemäldes ist die Geschichte des Verrates an Simson, aus dem Alten Testament (vgl. Ri 16). Er wurde von Gott geweiht, um „Israel zu erretten aus der Hand der Philister.“ (Ri 13,5) Delila jedoch, seine Geliebte, verriet ihn an seine Feinde. Sie gehörte selbst zu den Philistern, die ihr eine große Menge Geld versprochen, um das Geheimnis von Simsons Kraft herauszufinden. Dieser verriet ihr, dass er Zeit seines Lebens von Gott begleitet wurde. Wenn man ihm jedoch das Haupthaar abschnitt, würde er seine übermenschliche Kraft verlieren. (vgl. Ri 16,4-18)

*„Delila ließ Simson in ihrem Schoß einschlafen und rief einen von den Philistern, damit er ihm die sieben Haarflechten abschnitt. So hatte sie endlich erreicht, daß seine Kraft ihn verließ. Dann rief sie: »Simson, die Philister!«“ (Ri 16.19f)*

Neben Simson, Delila und einem Philistern ist noch eine weitere Person hinter dem Vorhang zu sehen.

### 3.1.1 Beschreibung des Lichtes

Es fällt jeweils ein scharf gebündeltes Leuchtlicht auf den schlafenden Simson, Delila und den Philister, der gekommen ist, Simson seines Haupthaares zu berauben. Es sei eine weitere Möglichkeit untersucht: Delila und Simson werden durch einen Lichtstrahl verbunden, dessen Quelle sich am unteren Bildrand befindet. Den Leuchtdichten-Unterschied, zwischen Simson's Gewand und Delilia's Gesicht betrachtend, wäre diese Möglichkeit nicht sinnfällig. Die Betrachtung der Schatten und Reflexe verrät die Antwort: Es gibt drei lichtsendene Quellen von links oben. Sie strahlen von unterschiedlichen Positionen im Raum aus auf die Figuren.

---

53 Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: *Simson und Delila*. Bild. SMB-digital



Stiftung  
Preussischer Kulturbesitz

Rembrandt, Simson und Delila, Ident. Nr.: 812A  
© Foto: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin  
Fotograf: Anders, Jörg P.



Abbildung 1. REMBRANDT: *Simson und Delila*

Durch eine linienförmige Verlängerung der harten Schattenwürfe und des jeweiligen leuchtdichsten Teils lassen sich die genauen Positionen nachvollziehen. Dabei fällt auf, dass Simson's Licht annähernd über ihm zu entspringen scheint. Wo hingegen es sich bei den Quellen der Leuchtlichter der anderen beiden Figuren um Seitenlichter handelt.

Eine mögliche Begründung könnte die Erwähnung einer steten Anwesenheit Gottes in Simson's Leben sein. Dieser sei solange bei ihm, bis ihm die Haare abgeschnitten werden. (Ri 16,17) In dem Buch der Richter geschieht nach der Tat Folgendes: „Als er nun von seinem Schlaf erwachte, dachte er [...]. Er wusste nicht, daß der Herr von ihm

*gewichen war.*" (Ri 16,20) Demnach würde es sich bei Simson's – vor der Tat, um ein sakrales Leuchtlicht handeln.

Die Szenerie findet in einem Innenraum bei Nacht statt. Daher könnte das weiße Licht auch vom Mond ausgesandt werden. Dies würde jedoch einer räumlichen Logik widersprechen.

Auffällig ist außerdem die Schattenkante auf Simson und Delila. Trotz zweier Lichtquellen werden beide Figuren durch eine gerade Schatten-Linie auf ihren Körpern mit einander verbunden.

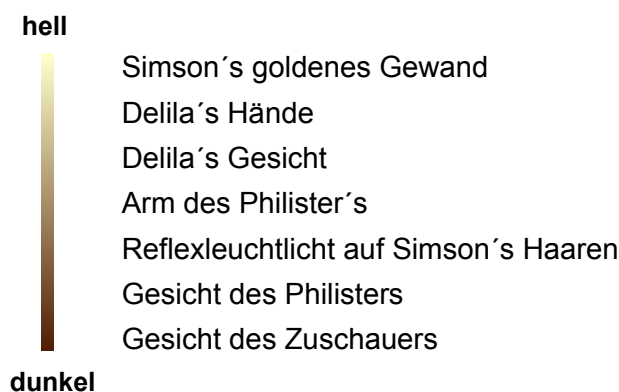
Darüber hinaus entstehen zwei Reflektionen. Im rechten, unteren Bildviertel fängt der goldene Teller einen kleinen Reflex des Leuchtlichtes, welches auf Delila strahlt. Das Licht, welches den Arm des Philisters streift, beleuchtet außerdem den silbernen Helm und die linke Hälfte des Gesichtes des Zuschauers hinter dem Vorhang.

### 3.1.2 Stimmung

Bei „Simson und Delila“ lässt sich der fotografische Stil als Low-key einordnen. Die Lichtfarbe ist weiß und schafft somit weder eine warme, noch eine kühle Atmosphäre. Das Interior und die Kleidung der Figuren jedoch, sind hauptsächlich brauner Valeur. Es erinnert an Erde und erzeugt grundlegend eine warme Stimmung.

### 3.1.3 Leuchtdichte-Verlauf

Zur Verdeutlichung der hellsten und dunkelsten Teile des Gemäldes soll folgende Übersicht dienen. Ich habe diese Analyse anhand des Original-Werkes in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin angefertigt.



Die sonstige Beleuchtung des Inventars des Raumes und das Reflexleuchtlicht auf Teller und Helm werden in dieser Übersicht zunächst bewusst ausgelassen. Sie sind unwichtig für den Kern der Erzählung oder von zu geringer Größe, um sie in eine solche Abfolge gleichrangig einordnen zu können.

### 3.1.4 Licht als dramaturgisches Mittel

In der Geschichte des Alten Testaments ist es Simsons Kraft seines Körpers, die ihn auszeichnet. Hier, in ein goldenes Gewand gekleidet, bildet er die Fläche größter Leuchtdichte der Szenerie. Dazu gehört die Waffe an seinem Gürtel, ebenfalls hell beleuchtet. Beides ist für ihn, in dieser Situation, wertlos, denn er schläft und kann so den sich ihm näherndem Räuber nicht registrieren. Das Licht lenkt also den Blick des Betrachters zuerst auf die Hauptfigur der Geschichte: Simson.

Gleichzeitig weist das Leuchtlicht auf die Kleidung Delia's und Simson's hin und gibt somit Aufschluss über deren Stellung gegenüber dem, in weniger wertvollen und edlen Stoffen gekleideten Philister.

Delilia's Hände, welche sie über die Haare Simson's hält sind ein wenig heller als ihr Gesicht. Bei der näheren Betrachtung ihrer Geste lässt sich dafür eine mögliche Erklärung finden: Delila's rechte Hand ist zu einer halben Faust gebeugt, während sich ihre Linke zu einer Zeigegeste formt. Sie scheint ihn also eben noch mit ihrer rechten Hand durchs Haar gefahren zu sein. Es deutet auf eine liebevolle Beziehung zwischen den beiden hin. Sie wusste, was gleich geschehen wird. Möglicher Weise hat sie mit dieser Geste Abschied von Simsons Kraft und seinen Haaren genommen, oder ihn so bewusst in Sicherheit gewogen. Ihre Handbewegung ist stimmig mit der intimen und empfindlichen Situation: Simson schläft im Schoß seiner vertrauten Geliebten. Gleichzeitig deutet Delila mit ihrer linken Hand auf Simson's Locken und verrät dem Feind damit die schwache Stelle. Den hell beleuchteten Händen, welche sich in der Mitte des Bildes befinden, kommt also eine Schlüsselfunktion zu. Das Licht dient jedoch nicht nur dem Betrachter zum Verständnis der Situation, sondern auch dem Feind, der in diesem Moment den wichtigen Hinweis bekommt.<sup>54</sup>

Delilias Blick richtet sich nicht dem Philister zu. Sie schaut in die Richtung, aus der Simsons Leuchtlicht entspringen zu scheint. Möglicher Weise wendet sie sich an Gott in diesem Moment. In ihrem Gesicht lassen sich verschiedene Gefühle wie Schuld, Angst oder das Flehen um Hilfe beziehungsweise Verzeihung, interpretieren. Möglicher

---

54 Vgl. Schöne, 1989, *Malerei*, S.144



Weise fürchtet sie sich vor dem Zorn des Herren oder hofft, dass er Simson in diesem Moment rettet. Das Leuchtlicht, welches auf sie gerichtet ist, zeigt dem Betrachter die Wahrheit: wegen Delila ist Simson in Gefahr. Sie ist die Verräterin.

Das dritte Leuchtlicht weist auf den Arm des Philisters mit der Waffe - die drohende Gefahr, hin. Es ist die hellste Fläche seines Körpers. Sein Gesichtsausdruck und seine Kleidung scheinen also zweitrangig für die Geschichte zu sein. Es handelt sich um einen recht muskulösen, freigelegten Arm. Er verdeutlicht die Kraft und Gewaltbereitschaft, die vom Feinde ausgeht.

Der Körper und das Gesicht des Philisters sind verschattet. Der Feind ist nur sichtbar, da die Wand hinter ihm beleuchtet ist. Dunkelheit erzeugt Spannung. Wenn man den Philister also nicht richtig erkennen kann, so erhöht dies die Furcht vor ihm – vor dem, was im Dunkeln liegt. Außerdem sind sein Gesicht, Körperhaltung und Kleidung für die Geschichte zweitrangig. Er ist ein Namenloser in dieser Konstellation.

Das Seitenlicht des Philisters macht außerdem einen Zuschauer hinter dem Vorhang sichtbar. Das Reflexleuchtlicht auf seinem Helm ist heller, als die beleuchtete Hälfte seines Gesichtes. Er ist bewaffnet und auf einen Gewaltakt vorbereitet. Diese Information ist wichtiger, als die Beleuchtung des Zuschauers hinter dem Vorhang als Mensch.

### 3.1.5 Gesichter der Figuren

In „Simson und Delila“ sind zwei Gesichter erkennbar. Vergleicht man die Beiden, so fällt auf, dass Delilas Gesicht feiner und genauer dargestellt wird, als das des Philisters. Ihres ist hell beleuchtet und spiegelt, wie schon in 3.1.4. beschrieben, ihre Emotionen wieder. Delila's Gesicht reflektiert das Licht sehr stark. Ihre Haut wirkt makellos, jugendlich und weich. Die Gesichtszüge des Philisters hingegen sind grob und anatomisch ungenau gemalt. Der Altersunterschied zwischen den beiden scheint gering. Trotzdem wirkt die Haut des Philisters strapaziert und gealtert.

### 3.1.6 Bezug zum Rezipienten

Ein wichtiges dramaturgisches Mittel in der Malerei ist der Bezug zum Betrachter. Der Unterschied zwischen der Schatten- und Lichtseite, auf der der Rezipient positioniert wird, ist entscheidend. Hinter der Schattenkante wird Distanz zwischen Zuschauer und der Szenerie hergestellt<sup>55</sup>. Befindet er sich auf der Lichtseite, so wird der Betrachter in

---

55 Vgl. Seminar Gudjonsdottir/Weiss, 2013, *Licht und Malerei*

das Geschehen eingeschlossen beziehungsweise hineingezogen. In „Simson und Delila“ stehen wir knapp hinter der Schattenkante und werden so bewusst aus dem Moment ausgeschlossen. Dies unterstreicht den eigentlich intimen Charakter des Zusammenseins der beiden Geliebten und verstärkt so die Dramatik des Eindringens der Fremdlinge.

### 3.1.7 Zusammenfassung

Durch die unterschiedlichen Positionen der drei Lichtquellen im Raum, eröffnet sich eine neue Erzähl-Ebene. Das Licht gibt einen Hinweis auf das, was eigentlich nicht sichtbar ist: Gottes Präsenz.<sup>56</sup> Sie wird durch ein sakrales Oberlicht dargestellt. Delila wendet ihren Blick in Richtung dieses Lichtes. Sie schaut zu Gott und kommuniziert mit ihm – es besitzt also eine aktive Rolle im Bild.

Die Analyse in 3.1.4 verdeutlicht die wichtigste Funktion des Lichts: Es lenkt den Blick des Betrachters anhand der Leuchtdichten-Abstufungen. Es schafft eine Reihenfolge und wird zu einem Erzähler. Es weist uns und den Philister auf den Schlüssel der Geschichte hin: die Hände Delila's. Dabei gibt uns das Licht Orientierung: was ist wichtig und was unerheblich für die Geschichte.

Überdies zeigt es dem Betrachter unterschwellig die Persönlichkeit der Figuren, durch Reflexe auf deren Kleidung und ihren Gegenständen im Raum.

Wir erhalten Informationen über den Kenntnisstand der Figuren selbst hinaus. Nur wir und Delila können die Waffe an Simson's Hüfte sehen. Ebenso wissen nur wir, und vermutlich der Philister, um den Zuschauer hinter dem Vorhang.

Das Licht erzählt außerdem einen temporalen Aspekt: Der Reflex auf dem Helm des Zuschauers weist uns auf das hereinbrechende Unglück hin.<sup>57</sup>

Zusammenfassend lassen sich diese Ergebnisse auf folgende Funktionen des Lichts als dramaturgisches Gestaltungsmittel verdichten:

- **Erzeugung von Stimmung**
- **Erzählung einer spirituellen, nicht-sichtbaren, Ebene<sup>58</sup>**
- **Agieren** (Licht als aktives Element)

---

<sup>56</sup> Vgl. Seminar Gudjonsdottir/Weiss: 2013, *Licht und Malerei*

<sup>57</sup> Vgl. Punkt 3.1.4 „Simson und Delila“

<sup>58</sup> Vgl. FN 54

- **Aufzeigen einer inhaltlichen Abfolge narrativer Elemente**
- **Hinweis auf persönliche Dinge einer Figur**
- **Hinweis auf Informationen, die den Kenntnisstand der dargestellten Figuren überragen**
- **Element zur Erzählung der Zukunft**
- **Charakterisierung von Figuren**
- **Ausschluss des Betrachters**

## 3.2 Weitere Funktionen des Lichts

In diesem Kapitel möchte ich weitere Gemälde betrachten, die die in 3.1 gewonnen Erkenntnisse unterstreichen und gleichzeitig weitere Funktionen des Lichts aufzeigen.

### 3.2.1 "Susanna und die beiden Alten"

Hierbei handelt es sich um ein weiteres Gemälde Rembrandts, aus dem Jahre 1647. Es wurde im Querformat, mit dem Bildmaß 76,6 x 92,7 cm, auf Mahagoniholz gemalt. „Susanna und die beiden Alten“ befindet sich momentan in der Gemädegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.<sup>59</sup>

Die Geschichte des Bildes stammt aus „Stücke zum Buch Daniel“ in den Apokryphen. Susanna war die Frau des angesehenen und reichen Jojakim. Die beiden älteren Männer im Bild waren die zwei, vom Dorf gewählten Richter, die, wie das Volk, jeden Tag bei Jojakim verbrachten, da sie dort über alle Streitsachen entschieden. (St zu Dan 1,1-6) *„Und wenn das Volk mittags weggegangen war, pflegte Susanna sich im Garten ihres Mannes zu ergehen. Und als die beiden Ältesten sie täglich darin umhergehen sahen, entbrannten sie in Begierde nach ihr [...]“* (St zu Dan 1,7f)

Der fotografische Stil des Gemäldes entspricht einem Low-key-Stil. Die Übergänge zwischen den Licht- und Schattenanteilen sind hart und die dunklen Partien überwiegen. In „Susanna und die beiden Alten“ lässt sich eine Lichtquelle nachvollziehen. Es handelt sich um ein Seitenlicht, welches von links oben nach rechts unten scheint. Auffällig ist der große Leuchtdichten-Umfang des Bildes: der dunkle Garten kontrastiert

---

59 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: *Susanna und die beiden Alten*. Bild. SMB-digital



Stiftung  
Preussischer Kulturbesitz

Rembrandt, Susanna und die beiden Alten, Ident. Nr.: 828E  
© Foto: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin  
Fotografin: Jörg P. Anders



Abbildung 2. REMBRANDT: *Susanna und die beiden Alten*

stark zu Susannas leuchtendem Körper. Es strahlt nur noch ein scharf gebündeltes, schwaches, gelbliches Seitenlicht auf das Anwesen ihres Mannes, das Mädchen sowie ihr rotes Gewand. In der Bibel spielt diese Szenerie zur Mittagszeit. Doch Rembrandts Interpretation erinnert eher an eine Abendstimmung. Die hohen Dunkel-Anteile im Bild dramatisieren den Missbrauch an dem Mädchen. Ihre Umgebung ist düster und unfreundlich. Sie scheint aus dieser Situation nicht fliehen zu können. Der einzige, sichere Ort ist das Anwesen ihres Mannes im Hintergrund. Dieses jedoch liegt weit entfernt – ein Eindruck, der wiederum durch einen Hell-Dunkel-Kontrast erlangt wird. Der unmittelbare Vordergrund des Gebäudes liegt im Schatten, trägt hauptsächlich Braun-Töne und kontrastiert zu dem beleuchteten, helleren Tempel im Hintergrund.

Auch in diesem Gemälde tritt das Licht als hinweisendes Element auf: Susannas rotes Gewand entfaltet seine volle Pracht im Leuchtlicht. Es verdeutlicht somit die Stellung und den Reichtum des Mädchens, der ihr durch ihren Mann zu Teil wird. Ohne diesen Umhang wäre sie eine einfache, nackte Susanna. Wir würden nichts über sie wissen. Dabei sei beachtet, dass es eine Verbindung zwischen dem Anwesen, Susanna und ihrem Gewand gibt: ein Lichtstrahl. Alles andere bleibt im Schatten.

Gleichzeitig erfüllt das Leuchtlicht eine weitere Funktion: es erzählt Zeit durch die Beleuchtung des abgelegten Gewandes. Es liegt hinter ihr. Als sie es eben noch trug, gierten die Alten vermutlich weit weniger nach ihr.

Den augenscheinlichsten Einsatz des Lichts als dramaturgisches Mittel jedoch, lässt sich an Susanna selbst beobachten. Sie sticht aus dem Gemälde heraus. Der Blick des Rezipienten fällt sofort auf das Mädchen und ihre Augen, die Halt bei dem Betrachter zu suchen scheinen. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass Susanna von innen zu leuchten scheint<sup>60</sup>. Zwar wird die Lichtsituation durch das Beleuchtungslicht erklärt, trotzdem bricht das Hell-Dunkel-Spiel mit jeglicher physikalischer Logik. Zum einen ist sie wesentlich heller als jede andere Fläche im Bild und zum anderen ist der Kontrast-Umfang des Lichts auf ihrem Leib so gering, dass es den Eindruck eines nahezu homogen beleuchteten Körpers erzeugt. Die Leuchtdichte des Lichtstroms scheint sich also in Richtung Susanna zu erhöhen. Diese Eigenschaften verbildlichen Susanna mit Attributen wie: schön, zart, fromm, unschuldig und jung. Eine solche Art der Darstellung von Frauen steht in einer langen Tradition, die bis heute in die Film-Gestaltung hineinreicht.<sup>61</sup>

Außerdem ist zu bemerken, dass ihr Leib einen Schlagschatten erzeugt. Der Schattenwurf auf dem Gebäude im Hintergrund ist wesentlich weicher.

Zum Schluss sei der Bezug zum Betrachter des Bildes analysiert. Am unteren Bildrand lässt sich eine beginnende Bildkante erkennen. Der Rezipient befindet sich also im Halbdunkel. Einerseits ist er von der Szenerie ausgeschlossen. Susanna ist also wirklich allein in dieser Situation. Das erhöht die Dramatik und das Gefühl der Ausweglosigkeit. Andererseits blickt sie den Betrachter direkt an. Würde er im Dunkeln stehen, könnte sie ihn nicht sehen. Es liegt die Bitte in ihren Augen, ihr zu helfen, doch wir haben keinen direkten Zugang zur Szenerie.

---

60 Vgl. Punkt 2.1, S.5

61 Vgl. Seminar Gudjonsdottir/Weiss: 2013, *Licht und Malerei*

Schließlich lassen sich die Funktionen des Lichts in „Susanna und die beiden Alten“ zusammenfassen:

- Erzeugung von Stimmung: **Dramatisierung der Situation**
- Hinweis auf persönliche Dinge einer Figur
- Element zur Erzählung der **Vergangenheit**
- Charakterisierung von Figuren
- Ausschluss des Betrachters
- **Abhebung einer Figur von Anderen**

### 3.2.2 “Das Glas Wein”

Johannes Vermeer erschuf das Gemälde 1661/1662 auf einer Leinwand, mit den Maßen 67,7 x 79,6 cm. Momentan ist es Teil der Sammlung der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.<sup>62</sup>

Es stellt eine Mahnung zur Tugendhaftigkeit dar. Da nur ein Weinglas zu sehen ist, deutet die Situation auf eine Verführung hin. Der Mann scheint nur darauf zu warten, dass das Mädchen gleich ausgetrunken hat und er ihr nachschenken kann.

In einer Reihe von Vermeers Bildern lässt sich die wiederkehrende Konjugation bestimmter Objekte im Bild beobachten. Dazu gehört das Fenster auf der linken Seite, durch welches bläuliches Tageslicht einströmt. Es handelt sich dabei um ein Seitenlicht.

In Vermeers Bildern lassen sich dem Licht viele Funktionen zu ordnen. Häufig stehen sie im Zusammenhang mit der Raumkonstruktion und Plastizität von Gegenständen.<sup>63</sup> Es besteht die Annahme, dass er, wie viele Künstler, ein Atelier nutzte, welches durch die gegen Norden ausgerichteten Fenster, über einen möglichst langen Zeitraum am Tag von gleichmäßigem, allseitigem Tageslicht durchströmt wurde.<sup>64</sup> Damit begründet lässt sich in weiteren Werken Vermeers wie „Brieflesendes Mädchen“, „Die Musikstunde“ und „Junge Dame am Spinett“ ein vergleichbares Bildlicht vorfinden, welches einem Normal-Stil entspricht. Umso schwieriger ist es dem Licht in diesem Gemälde dra-

---

62 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: *„Das Glas Wein“*. Bild. SMB-digital

63 Vgl. Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.18

64 Vgl. Seminar Gudjonsdottir/Weiss: 2013, *Licht und Malerei*

maturgische Funktionen zuzuordnen, da sie möglicher Weise von Vermeer nicht bewusst zu diesem Zweck eingesetzt wurden.



Stiftung  
Preussischer Kulturbesitz

Johannes Vermeer, Das Glas Wein, Ident. Nr.: 912C  
© Foto: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin  
Fotograf/in: Schmidt, Christoph



Abbildung 3. VERMEER: Das Glas Wein

Dennoch ist es lohnend, sich die subtilen Auswirkungen des Lichts auf die Erzählung näher zu betrachten.

Das Mädchen sitzt im hellsten Kern des Lichts. Ihre weiße Haube und ihr Oberteil reflektieren stark und kontrastieren zu dem dunklen Gewand des Mannes. Das Licht scheint hier eine Art symbolische Funktion zu haben: Das Leuchtlicht als Attribut der Wahrheit (die „Wahrheit ans Licht bringen“). Wobei die gleichrangige Bedeutung des Sprichworts „reinen Wein einschenken“ in dieser zügellosen Situation ins Gegenteil verkehrt wird.



Überdies lässt sich eine weitere interessante Beobachtung machen. Anhand des Lichtes können wir der Szenerie intuitiv eine Uhrzeit zuordnen. Bläuliches, leicht diffuses Licht assoziieren wir zweifellos mit einer Vormittags- bis Nachmittagsstimmung – einer Uhrzeit, in der man für gewöhnlich keinen Wein trinkt. Es handelt sich um eine Lichtstimmung, die weder auf eine Dramatisierung, noch Intimisierung des Momentes abzielt. Es ist ein gewöhnlicher Tag in einem gewöhnlichen Zimmer – und gerade dies unterstreicht den verbotenen Charakter des Geschehens. Die Lichtstimmung macht diese Situation wesentlich unmoralischer, als sie ohnehin schon ist. Vereinfacht ausgedrückt streben zwei Assoziationen des Betrachters gegeneinander: Tagesstimmung kontra Alkohol-Genuss.

Des weiteren hat das Licht, in abgeschwächterer Form als bei „Susanna und die beiden Alten“, die Funktion des Heraushebens einer Person. Unterstützt wird dieser Eindruck durch das Kostüm. Der Blick des Betrachters wird im ersten Moment zu dem Gesicht des Mädchens gelenkt.

Das Gesicht des Mannes ist durch seine lichtabgewandte Kopfhaltung sowie einen Hut verschattet. Die Augen sind kaum erkennbar. Sowohl das Mädchen wie auch wir können nicht ablesen, mit welcher Haltung er ihr gegenüber steht. Es ist nur an seiner Handlung erkennbar, wohingegen das Gesicht des Mädchens gleichmäßig und hell beleuchtet ist. Sie wird auf eine ähnliche Weise wie „Susanna“ dargestellt: mit ebenmäßiger, zarter und leuchtender Haut. Auch hier ist die Assoziation einer solchen Darstellung für den Inhalt wichtig: Jugendlichkeit verbunden mit Reinheit und Unschuld lassen den Mann als berechnenden Verführer erscheinen und dramatisieren die Tugendlosigkeit der Szenerie.

Ein weiterer Kanon in Vermeers Gemälden ist der gekachelte Fußboden.<sup>65</sup> Er eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, in das Bild hinein zutreten. Das Licht unterstützt diese Eigenschaft. Im Unterschied zu den bisher analysierten Rembrandt'schen Bildern, gibt es hier keine Schattenkante im Vordergrund. Der Rezipient wird in die Moment-Aufnahme eingeschlossen.

Zusammenfassend lassen sich in Vermeers „Das Glas Wein“ diese dramaturgischen Funktionen des Lichts resümieren:

- Erzeugung von Stimmung
- Charakterisierung von Personen

---

<sup>65</sup> Vgl. Seminar Gudjonsdottir/Weiss: 2013, *Licht und Malerei*



- **Einschluss** des Betrachters
- **Symbolisierendes Element: Licht = Wahrheit**
- **Erzeugung einer Stimmung, die konträr zum Dargestellten eingesetzt, die Aussage verstärkt**

### 3.2.3 “Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht”

Der Utrechter Künstler Hendrick ter Brugghen lebte von 1588 bis 1629 und schuf das Werk „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ im Querformat, auf Leinwand, mit den Maßen 94,8 x 116,3 cm. Es befindet sich momentan in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

Die Szene zeigt die Familie um Vater Isaak mit der Mutter Rebekka und den Zwillingen Esau und Jakob. Im ersten Buch Mose wird die Geschichte um die Geburt der beiden Brüder erzählt. Schon damals sprach der Herr davon, dass sich die beiden stark unterscheiden werden. Esau, der Ältere, wird Jakob, dem Jüngeren dienen. (Gen 25, 23) Und so geschah es: Esau wurde Jäger, während Jakob als „*gesitteter Mann*“ (Gen 25,27) zu Hause blieb. In der dargestellten Szene kommt Esau vom Feld zurück und bittet den Jüngeren um eine Schale des Linsengerichts, welches Jakob gekocht hatte. Dieser jedoch wollte es ihm erst geben, wenn Esau ihm sein Erstgeburtsrecht verkauft. Da es Esau ohnehin verachtete gab er den Schwur und erhielt dafür Brot und Suppe. (Gen 25,29-34)

In Brugghe's Gemälde ist durch extremes Ungleichgewicht zwischen den Licht- und Schattenanteilen gekennzeichnet. Die dunklen Partien überwiegen und setzen sich durch Schlagschatten von den hellen Anteilen ab. Dies lässt das Bildlicht als übertriebenen Low-key-Stil einordnen. In „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ handelt es sich um ein künstliches Leuchtlicht, welches von einer Kerze, in der Mitte des Bildes, scharf gebündelt, ausgestrahlt wird. Sie erzeugt eine natürliche Vignettierung.

Der Szenerie wohnt eine warme, wohlige Stimmung inne, durch das gelbliche Leuchtlicht der Kerze. Der starke Kontrast, den eine solche Lichtquelle erzeugt, könnte bewusst in Zusammenhang mit der Familiensituation stehen. Es gibt gemeinsame, sehr helle Seiten im Zusammenleben, und gleichzeitig auch sehr dunkle Seiten in der Konstellation von Personen. Schließlich kommt Esau von der Jagd nach Hause, um in einer solchen gemütlichen Umgebung mit seinen Vertrauten zu essen, während Jakob



Stiftung  
Preussischer Kulturbesitz

Hendrick ter Brugghen, Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht, Ident. Nr.: 1982  
© Foto: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin  
Fotografin: Jörg P. Anders



Abbildung 4. HENDRICK TER BRUGGHEN: Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht

vor allem einen Macht-Gedanken im Kopf hat. In der Bibel ist die Rede davon, dass der Vater eher Esau liebte und die Mutter den jüngeren Jakob bevorzugte. (Gen 25,28)

Die größte helle Fläche im Bild ist die weiße Tischdecke. Es wurden noch weitere weiße Tücher auf dem Tisch positioniert. Sie nehmen eine symbolische Funktion, welche der christlichen Ikonologie angehört, bei dem hier geschlossenen Vertrag ein. Das Licht weist darauf hin.

Es treten zwei Reflektions-Weisen des Lichts auf den Gesichtern auf. Esau's und Jakobs Gesichter reflektieren einen scharf gebündelten Lichtstrom, wohingegen Mutter und Vater, die hier nur eine Nebenrolle spielen, diffus beleuchtet werden. Das Licht unterstützt die Komposition des Bildes und lenkt den Blick des Betrachters zu den beiden Jungen.

Da die Brüder beide ihre Hand an die Linsen-Schale halten, ist es nicht eindeutig, welcher der Beiden Esau und welcher Jakob darstellt. Zu dieser Frage bietet das Licht Hilfestellung: Die Hauptperson des Gemäldes ist die am hellsten Beleuchtete. Esau steht, von Betrachterseite aus, rechts neben seinem Bruder. Während Jakobs Gesicht vom Zuschauer abgewandt ist, können wir Esaus Gesicht am deutlichsten von allen erkennen. Dies könnte im Zusammenhang mit deren Konstellation interpretiert werden. Esau hat nichts zu verbergen. Er gibt offen zu, dass ihm nichts an seinem Erstgeburtsrecht liegt, da er ohnehin sterben wird. (Gen 25,32) Jakobs Gedanken und geplante Vorhaben, mit welchen er seinem Bruder dieses Anliegen unterbreitet, kennen wir nicht. Er hat also etwas zu verbergen – dementsprechend können wir wenig von seinem Gesicht ablesen.

Weiterhin werden die Hände der Jungen sowie die Linsenschale angestrahlt. Die Geste Jakobs wird vom Kerzenlicht nachgemalt und verdeutlicht. Sie erzählt, dass er eine Bedingung an die Übergabe des Essens stellt. Die dunkle Schale wird von sehr hellen Reflexlichtern und den beleuchteten Händen der Jungen umrahmt. Hier übernimmt das Licht eine erzählende Funktion. Es lenkt den Blick des Betrachters, zu dem Gegenstand, der Teil des Schwurs wird.

In „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ wird der Betrachter sehr konsequent aus dem Geschehen herausgehalten. Durch die weiträumige Schattenkante im Vordergrund schafft es eine große Distanz zu uns.

In dieser Kunstlicht-Situation lassen sich die Funktionen des Lichtes schließlich wie folgt zusammenfassen:

- Erzeugung von Stimmung
- Aufzeigen einer inhaltlichen Abfolge narrativer Elemente
- Charakterisierung von Figuren
- Ausschluss des Betrachters
- Symbolisierendes Element: Licht und Schatten von menschlichen Beziehungen
- **Hinweis auf andere narrative Elemente: ikonologische Zeichen/Symbole**

### 3.3 Zusammenfassung kunsthistorischer Teil

Um „Biutiful“ auf die gewonnenen Erkenntnisse der einzelnen Bildanalysen beziehen zu können, seien zunächst alle Ergebnisse systematisch zusammengefasst. Ich habe sie in Kategorien eingeteilt und diese mit Oberbegriffen betitelt.

**Lichtassoziation:**

- a) Erzeugung von Stimmung
- b) Erzeugung einer Stimmung, die konträr zum Dargestellten eingesetzt, die Aussage verstärkt

**Narrative Funktion:**

- c) Aufzeigen einer inhaltlichen Abfolge narrativer Elemente
- d) Element zur Erzählung von Zukunft und/oder Vergangenheit
- e) Hinweis auf Informationen, die den Kenntnisstand der dargestellten Figuren überragen
- f) Erzählung einer spirituellen, nicht-sichtbaren Ebene
- g) Abhebung einer Figur von Anderen
- h) Hinweis auf andere narrative Elemente
- i) Charakterisierung von Figuren
- j) Hinweis auf persönliche Dinge einer Figur
- k) Symbolisieren

**Licht als aktives Element:**

- l) Agieren

**Zuweisende Funktion:**

- m) Ein- oder Ausschluss des Betrachters

Ich habe die Funktionen bewusst nicht nummeriert, da ich ihnen keine Hierarchie zuordnen kann. Die Ergebnisse aus dem Kunsthistorischen Teil sind nun mit Kleinbuchstaben angeführt, um sich von der Film-spezifischen Sortierung nach Großbuchstaben abzusetzen.

Überdies seien nun die Ergebnisse der Analyse mit den formulierten Funktionen der Forschungsgruppe „Lichtgefüge“ verglichen. Es ergab sich der Beweis der von der Forschungsgruppe benannten Punkte. Lediglich die Formulierungen folgen unterschiedlicher Ausrichtung. Ich ordne den Punkten von „Lichtgefüge“<sup>66</sup> wie folgt meine Funktionen zu:

- *„Zeige- oder Beleuchtungs-Funktion: d, e, i, j*
- *handelndes Element („das per Analogie auf ein höheres Licht verweist, welches selbst nicht sinnfällig wird“<sup>67</sup>), Lichtfigur: l, f*
- *Artikulation in abgestuften Helligkeitsgraden, Lichtordnung: c*
- *Aufbau von Spannungen: a*
- *Eröffnung von Räumen und Szenen: m*
- *Generierung von Gegenständen“: h, j*

In der Differenz steht die Funktion b: „Erzeugung einer Stimmung, die konträr zum Dargestellten eingesetzt, die Aussage verstärkt“ sowie k: Symbolisieren. Es handelt sich dabei um Funktionen, die Vermeer vermutlich nicht mit dem Vorhaben diesen Zweck zu erfüllen, eingesetzt hat. Daher stammt die fehlende Übereinstimmung.

---

66 Vgl. Bohlmann / Fink / Weiss: 2011, *Lichtparcours*, S.5,28

67 Weiss: 2008, *Licht des 17. Jahrhunderts in Lichtgefüge*, S.20

## 4 Spielfilm Zweitausendzehn

Im Zentrum dieses Kapitel steht die Frage: „Welche Gemeinsamkeiten haben die Funktionen des Lichts in den Gemälden Rembrandts, Vermeers und Brugghe's und dem Film „Biutiful“? Und welche zusätzlichen Funktionen lassen sich in dem Filmbeispiel aufweisen?“

Die Analyse ist wie folgt aufgebaut:

- gemeinsame Funktionen
- zusätzliche Funktionen in „Biutiful“
- Differenzen: nicht nachweisbare Funktionen

Ich habe die Ergebnisse der Analyse nach der Reihenfolge der bisher gewonnenen Erkenntnisse der Malerei angeordnet. Somit werden die Übereinstimmungen sichtbar. Neu erkannte Funktionen folgen ab dem Punkt „M“. Die Erkenntnisse aus Kapitel drei, die keine Übereinstimmung mit dem Film „Biutiful“ finden, werde ich zunächst überspringen und in Punkt 4.3. näher behandeln.

Die Untersuchung wird nicht in einem direkten Vergleich der Gemälde mit dem Filmbeispiel vollzogen. Es geht mir um die Anwendbarkeit, beziehungsweise den tatsächlichen Einsatz der erörterten Funktionen des Lichtes im Film. Die ein oder andere direkte Parallele zwischen den gewählten Bildkunst- und Film-Beispielen werden dennoch genannt.

*„Der Film ist dynamisch – und damit sind uns neue gestalterische Mittel in die Hand gegeben!“<sup>68</sup> (Hilmar Mehnert)*

Der größte Unterschied zwischen der Malerei und dem Film ist die Zeit. Ein Gemälde kann den Inhalt in nur einem Bild darstellen, während der Film einen gewissen Zeitraum besitzt um eine Geschichte in einer Vielzahl von Bildern zu erzählen. Die Figuren werden lebendig und die Schauplätze können wechseln. Das Medium Film kann also auch das Licht (mit allen seinen in Kapitel zwei besprochenen Eigenschaften als Gestaltungsmittel) im Ablauf der Zeit wechseln. Daraus ergeben sich neue Funktionen

---

<sup>68</sup> Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.328

des Lichtes zur Erzählung einer Geschichte, was zu den großen Vorteilen des Filmes zählt.

Der Nachteil ist, dass der Film im Vergleich zur Malerei weitaus begrenztere technische Möglichkeiten besitzt, dieses Licht einzusetzen und gezielt wirken zu lassen. Diese Einschränkungen stehen stets im Hintergrund meiner Analyse.

Im Folgenden sollen einige Vorgesankten zur Untersuchung gesammelt werden: Wie schon in Kapitel zwei erwähnt, erweitern sich die Gestaltungsmittel des Films durch die Elektrizität. Künstliche Lichtquellen sind damit nicht mehr nur auf das Feuer mit seiner warmen Lichtfarbe begrenzt. Heute besteht die Möglichkeit, Lichtsender verschiedenster Lichtstrom-Farben einzusetzen.

Dennoch unterscheiden sich diese in ihrem Spektrum vom Tageslicht. Es ist zu beachten, dass im Tageslicht für das Auge mehr Farbabstufungen sichtbar sind, als im Kunstlicht. Zudem kann eine künstliche Quelle den Farbeindruck verfälschen.<sup>69</sup>

Praktisch ist außerdem der dispositionelle Faktor eines Filmdrehs zu beachten. Häufig wird die Produktion einer Szene auf einen bestimmten Tag festgelegt. Besonders bei einem großen Technik- oder Personenaufwand lässt sich der Wochen im Voraus geplante Drehtag nicht verschieben. Handelt es sich dabei um ein Außenbild, so sind die Bildgestalter dem Wetter sprichwörtlich „ausgeliefert“. Es kann stets vorkommen, dass es bei der geplanten romantischen Szene im Boot, in der sich das Paar das erste Mal näher kommt, plötzlich regnet. Im Nachhinein ist es schwierig, der Stimmung des Bildes einen Vorsatz zu unterstellen. Deshalb werde ich mich bei meinen Untersuchungen vorrangig auf Innen-Bilder konzentrieren.

Häufig werden Szenen an Original-Orten produziert. Den Bildgestaltern ist es bei der Entscheidung für einen Raum, in dem gedreht wird, nur selten möglich, die Himmelsrichtung, zu der dessen Fenster zeigen, zu berücksichtigen. Handelt es sich dabei um einen Raum, der mit dem Lichtequipment von außen nur begrenzt erreichbar ist, so wird die Stimmung des Bildes oft schon vom jeweiligen Tageslicht vorgegeben. Auch hier lässt sich ein festes Konzept für den Lichteinfall nicht eindeutig beweisen.

Weiterhin ist die Betrachtungsdauer einer einzelnen Einstellung oder einer Szene zu beachten. Im Gegensatz zu der eines Gemäldes ist sie begrenzt. Somit wird dem Licht entlang des Verlaufs eines Films Zeit gegeben, sich zu verändern, dem Einzelbild je-

---

69 Vgl. Punkt. 2.3 „Farbe und ihre Assoziationen“

doch Zeit genommen. Der Beschauer wird in der Schnittabfolge also nicht auf jedes Detail einer Einstellung achten können.

Zum Schluss möchte ich einige Begrifflichkeiten für das Vokabular der Analyse festlegen. Die kleinste Erzähleinheit ist die **Einstellung**, welche von einem Schnitt am Anfang und einem Schnitt am Ende eingegrenzt wird. Anstatt eines Schnitts kann es sich auch um eine Blende handeln. Die Aneinanderreihung mehrerer Einstellungen wird **Szene** oder **Bild** genannt, welche durch zwei Ortswechsel, am Anfang und am Ende der Einstellungsfolge, begrenzt werden. Die **Sequenz** ist die nächst größere thematische Einheit. Sie bildet eine eigene Phase im Film und kann Ortswechsel enthalten. Weiterhin verstehe ich den Ort, an dem eine Szene spielt, auch als **Motiv**.

Alle Frame-Grabs im Analyseteil stammen aus dem Film „Biutiful“, welcher unter der Regie von Alejandro González Iñárritu und der Kameraarbeit von Rodrigo Prieto im Jahre 2010 fertig gestellt und in Deutschland 2011 veröffentlicht wurde. Auf Grund der großen Anzahl an Frame-Grabs werde ich auf eine Quellenangabe unter jedem Bild verzichten. Es sei hiermit auf die Quelle verwiesen. Ich verwende den Begriff „BIUTIFUL“ zur Kennzeichnung der betreffenden Abbildungen. Die nachfolgende Zahl bezeichnet das jeweilige Kapitel des Datenträgers. Damit ist diese Quelle gemeint. Sie ist im Literaturverzeichnis ausreichend belegt.

## 4.1 “Biutiful”

Als Beleg und Analyse-Grundlage habe ich den Film „Biutiful“ von Iñárritu ausgewählt. Es lassen sich viele der Ergebnisse, der Malerei vergleichbare Funktionen, in diesem Film vorfinden. Ich habe ihn gewählt, da sich ein bewusster Einsatz des Lichts als dramaturgisches Mittel beobachten lässt. Dennoch drängen sich weder Kamera- noch Lichtkonzept dem Betrachter auf. Der Film scheint in eine bläuliche Neon-Lichtstimmung getaucht zu sein. Dieses Leuchtmittel gab es zur Zeit Rembrandts und Vermeers noch nicht. Trotzdem ähnelt das Widerspiel von blauem, kaltem und dem, selten auftretendem, orange-gelben, warmen Licht, dem erhellenden, spiritualisierendem Einsatz von sakralem Leuchtlicht in der Chiaroscuro-Malerei. Überdies handelt es sich um ein Drama, welches viele moralsiche Fragen aufwirft, von ausweglosen Situationen erzählt und schließlich mit dem Tod der Hauptfigur endet. Verbunden ist die Geschichte zudem mit einer spirituellen Ebene, welche mit großer Selbstverständlichkeit und ohne Mystifizierung erzählt wird. Die Grundthemen sind die gleichen, wie die der Malerei des 17. Jahrhunderts und der vorangegangener Epochen. So wie die Darstellungen der



Bildkunst „kulturelle Symptome“, die „[...] die allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes“<sup>70</sup> ihrer Zeit waren, so ist es „Biutiful“ für unsere Zeit (im Sinne Panofskys). Sowohl aus inhaltlichen, als auch gestalterischem Grund erscheint dieser Film für einen Vergleich geeignet.

Alejandro González Iñárritu schrieb das Drehbuch (zusammen mit Armando Bo und Nicolás Giacobone) zu „Biutiful“ und führte die Regie. In der Verantwortung über die Bildgestaltung stand Rodrigo Prieto als Director of Photography, zusammen mit seinem Oberbeleuchter José Luis Rodríguez.<sup>71</sup>

Wie schon in der Malerei, sei auch hier ein kleiner Abriss über den Hintergrund des Gezeigten eingefügt. Dieser wird das Verständnis über das Lichtkonzept verstärken.

Der Regisseur über die Figur Uxbal (dargestellt von Javier Bardem):

*„Ich entdeckte all die Widersprüche, die Uxbal ausmachen. Ein Kerl, dessen Leben so geschäftig und kompliziert ist, dass er nicht einmal beim Sterben seinen Frieden hat. Ein Kerl, der Einwanderer vor dem Gesetz beschützt, während er ihre Arbeitskraft ausbeutet. Ein Mann der Straße, der eine spirituelle Gabe besitzt und mit den Toten reden und sie ins Licht begleiten kann ... aber er verlangt Geld dafür. Ein Familienmensch mit einem gebrochenen Herzen und zwei Kindern, die er liebt und bei denen er dennoch sein Temperament verliert. Ein Mann, auf den sich jeder verlässt, der sich aber selbst auf alle verlässt. Ein primitiver, bescheidener Mann mit einem übernatürlichen Gespür.“<sup>72</sup>*

### 4.1.1 Erzeugung von Stimmungen (a)

Die Lichtgestaltung in „Biutiful“ ist ähnlich der Malerei, schwer von der Kulisse, der Kleidung der Figuren und der Farbkorrektur des Films zu trennen. Die meisten Stimmungen entstehen aus der Zusammenwirkung dieser vier- und noch weiterer Gestaltungselemente. Die Mittel des Bildgestalters zur Erzeugung einer Stimmung sind die Lichtfarbe und der fotografische Stil beziehungsweise das Bildlicht.<sup>73</sup>

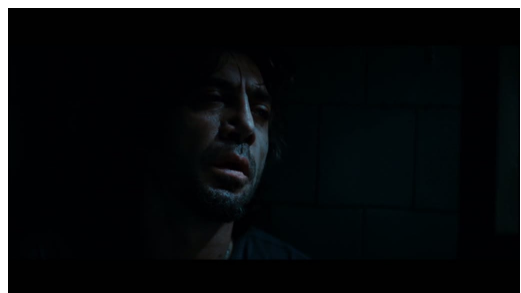


Abbildung 5. BIUTIFUL: 11 "Was ist da?"

70 Vgl. Panofsky: 1987, Ikonographie und Ikonologie in Bildende Kunst als Zeichensystem Bd.1, S.221

71 Vgl. 2011, Presseheft Biutiful, S.2, Iñárritu: 2010 Film „Biutiful“, Kap.12 „Abspann“

72 Iñárritu: 2011, „Über Biutiful“, S.13

73 Vgl. Mehnert: 1963, Filmfotografie, S.330

In „Biutiful“ finden alle fotografischen Stile, vom übertriebenen Low-key bis zum High-key (Abbildung 58), ihren Einsatz. Der überwiegende Anteil der Einstellungen ist in einer kühlen, bläulichen Stimmung gehalten, die häufig von Neonröhren als Selbstleuchter im Bild erzeugt wird. An Bildern, wie in Kapitel



Abbildung 6. BIUTIFUL: 7 Vater

sieben des Films lässt die Erkenntnis von Bouma's Aussage vermuten, jedoch nicht beweisen. Uxbal und Titus sehen ihren toten Vater im Krematorium vor der Einäscherung. Der gesamte Raum scheint in blau getaucht zu sein. Die Monotonie dieser Farbe legt sich auch auf die Gesichter und Kleidung von Uxbal und den anderen Figuren. Bouma meint, dass manche Lichtquellen nur wenig Farbabstufungen sichtbar machen können, im Gegensatz zum „idealen“ Tageslicht.<sup>74</sup>

Konträr dazu wirken die wenigen Bilder, in welchen eine warme Lichtfarbe stimmungsbegleitend ist.<sup>75</sup>

Wie schon zu Beginn dieses Kapitels erläutert, bietet das Medium Film die Möglichkeit zeitlich mit Stimmungen zu arbeiten. Manchmal ergibt sich die von den Bildgestaltern erzielte Assoziation nur durch die Kombination von Stimmungen und den verwandten fotografischen Stilen. Ein Beispiel dafür ist Punkt 4.2.4 (S.55), in dem ein ursächlich heiter wirkender High-key-Stil, in Verbindung mit Einstellungen in einem Low-key-Stil davor und danach, die eigentliche Assoziation des Stils umkehrt.

Die Erzeugung von Stimmung ist das Mittel um thematischen Komplexen eine Kontinuität zu verleihen oder innere Wandlungen darzustellen. Dies belegen die Kapitel 4.2.1, 4.2.2 sowie 4.2.3. Es kann außerdem zur Strukturierung eines Abschnitts mit einer inneren Dramaturgie dienen. Ein Beispiel dafür sind die Szenen in Marambra's Wohnung.<sup>76</sup>

Nur wenige Szenen entsprechen der Definition des Normalstils. Viele sind im zum Low-key neigenden Normalstil fotografiert. Diese unterstützt die Darstellung des Milieus, in welchem Uxbal und seine Kinder leben. Es ist geprägt von einer multiethnischen Umgebung, in der Armut herrscht und illegale Geschäfte die Menschen ernährt.

<sup>74</sup> Vgl. Punkt 2.3, S.10

<sup>75</sup> Vgl. Punkt 4.2.1 und 4.2.2

<sup>76</sup> Vgl. Punkt 4.2.4

### 4.1.2 Erzeugung einer Stimmung, die konträr zum Dargestellten eingesetzt, die Aussage verstärkt (b)

In „Biutiful“ wird eine ähnliche Situation beschrieben, wie in „Das Glas Wein“ von Vermeer.<sup>77</sup> Es handelt sich um dieselbe Darstellung des Themas Untugendhaftigkeit. Die Gemeinsamkeiten des Gemäldes und des Bildes im Film lassen sich verdichten auf: Ein Mann, eine Frau, ein Glas Wein und ein Fenster, durch welches Tageslicht einströmt. Das breit gebündelte Leuchtlicht in Tito's Schlafzimmer, lässt auf eine Uhrzeit des Geschehens um den Mittag schließen. Im Gegenlicht tanzt Marambra im Bett des Bruders ihres Mannes, nackt, mit einem Glas Wein und einer Zigarette in der Hand.



Abbildung 7. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen

Ähnlich wie in Vermeers Darstellung unterstreicht das breit einfallende Tageslicht die Unsittenhaftigkeit in Marambras Handeln. Es reicht nicht, dass sie ein Verhältnis mit dem Bruder ihres Ex-Mannes hat, sie genießt außerdem Alkohol zur Mittagszeit als Mutter zweier Kinder, die zu der Zeit in der Schule sitzen.

### 4.1.3 Aufzeigen einer inhaltl. Abfolge narrativer Elemente (c)

Wie in Kapitel 4.2.2 aufgeführt, steht orange-gelbes Kunstlicht in „Biutiful“ stets in Zusammenhang mit Familie, Liebe, Hoffnung oder Glauben. Eigentlich glaubte Uxbal eine gute Beziehung zu seinem Bruder zu haben. Eben hat er ihm einen großen finanziellen Verlust, verschuldet durch Uxbal, verziehen.

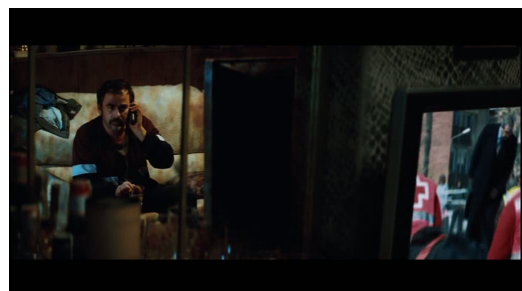


Abbildung 8. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

Nachdem der Vater seine Kinder Marambra wieder entziehen musste und die Leichen der verstorbenen Schwarz-Arbeiter im Meer gefunden wurden, geht Uxbal zu seinem Bruder, um mit ihm darüber zu reden. In seiner Wohnung lässt sich eine Abfolge des Einsatzes verschiedener Lichtquellen- und Farben beobachten, die parallel zur Entwicklung der Gefühle Uxbals zu sehen sind. Das Bild beginnt mit der Einstellung von Abbildung 8. Tito ist im Spiegel zu erkennen. Er bekommt ein orange-gelbes Seitenlicht. Als es an der Tür klingelt, läuft er in den Flur.

<sup>77</sup> Vgl. Punkt 3.2.2

Die Quelle des Führungslichts in der Wohnung ist ein natürliches Leuchtlicht, welches als allseitiges, bläuliches Tageslicht auftritt. In der ersten Einstellung war dieses kaum wahrnehmbar. Der Eingangsbereich wird von einem seitlichen, künstlichen Licht beleuchtet. Die Stimmung des Vorraums für sich betrachtet, ist warm und positiv. Im Zusammenhang mit dem Wohnzimmer jedoch, wirken die Farben disharmonisch und negativ.

Für den Eindruck eines warmen Eingangsbereichs sorgt jedoch vorrangig das Szenenbild. Das Leuchtlicht selbst hat eine weiße Farbe und wird von der orangenen Wand reflektiert.

In Tito's Wohnzimmer entdeckt Uxbal Marambra's Tasche. In diesem Moment verliert er das Vertrauen zu seinem Bruder. Er läuft in einen Gang, an dessen Ende sich Tito's Schlafzimmer befindet. Die Mitte des Ganges markiert ein kleines, weißes Oberlicht. Dennoch ist der Gang zu größeren Anteilen dunkel.

Uxbal läuft der Wahrheit und dem Licht entgegen. Im Wohnzimmer herrscht eine zum Low-key neigende Normalstil-Stimmung vor, während die Atmosphäre im Gang von einem reinen Low-key-Stil bestimmt wird. Das Licht in diesem Gang kanalisiert und dramatisiert die Situation.

Der Blick ins Schlafzimmer bestätigt Uxbals Vermutung. Von einem bläulichen, allseitigen Tageslicht angestrahlt, liegt Marambra nackt im Bett seines Bruders. Dieser Raum markiert gleichzeitig das Ende seiner Beziehung zu Marambra und Tito.

Tito folgt seinem Bruder, um ihm die Situation zu erklären. Dieser schließt die Schlafzimmer-Tür und beginnt Tito zu drohen. Beleuchtet wird die Szenerie am Ende des Ganges von einem scharf gebündeltem, künstlichem Seitenlicht. Es hat einen weißen



Abbildung 10. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"



Abbildung 9. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

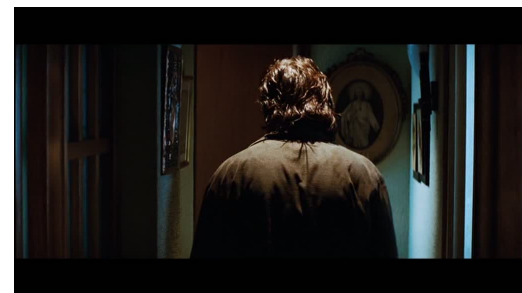


Abbildung 11. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

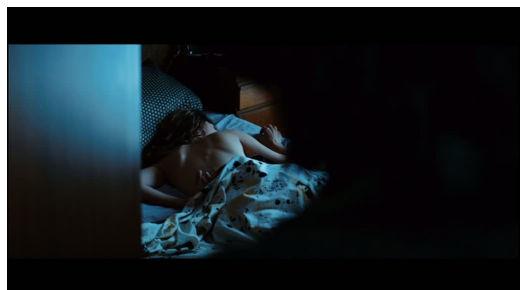


Abbildung 12. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

Kern und verläuft nach außen hin bläulich. Uxbal drückt das Gesicht seines Bruders an die Wand. Es wird von dem weißen, hellen Lichtkern angestrahlt. Dem Licht kommt eine symbolisierende Wirkung (k) zu. Das Licht der Wahrheit. Gleichzeitig entsteht auf Uxbal's Jacke eine blaue Kante. Sie unterstreicht das nun kühle und verhärtete Verhältnis der beiden Geschwister.



Abbildung 13. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

#### 4.1.4 Erzählung einer spirituellen, nicht sichtbaren Ebene (f)

Uxbal hat eine besondere Gabe. Er kann mit den Menschen kommunizieren, die sich zwischen ihrem körperlichen Tod und dem endgültigem Verlassen des irdischen Lebens befinden, die noch nicht loslassen können. So kann er auch die Zeichen seines nahenden Todes wahrnehmen.

In „Biutiful“ ist ein sehr sparsamer Einsatz von orangenem, warmen Licht zu beobachten. Es wurde nur in bestimmten Situationen eingesetzt und steht in Verbindung zu Glauben und familiärer Liebe.<sup>78</sup> Im spirituellen Sinne tritt es in zwei Bildern auf.

Hier befindet sich Uxbal in dem Raum einer Kirche, in dem eine Reihe toter Kinder in ihren Särgen offen aufgebahrt liegen. Einer der körperlich toten Jungen, kann noch nicht „gehen“, da er noch einen Diebstahl beichten möchte, der ihn an das irdische Leben bindet. Uxbal kann diesen Jungen sehen, hört ihm zu und kann ihn somit von seiner Bürde befreien. Ich interpretiere die Kerzen in dem Raum auf zwei Weisen: Sie symbolisieren die Liebe ihrer Familien, die die Lichter aufgestellt haben. Zusätzlich stehen sie für die Seelen der Kinder, die in diesem Raum aufgebahrt liegen. Ich unterstelle eine genaue Konzeption des Zusammenspiels von Szenenbild, Kamera-Blickwinkel, Licht und Schnitt für dieses Bild.

Durch eine Kombination von Szenografie, Licht und Farbkorrektur wirken die Wände in diesem Raum blau. Die Grund-Lichtstimmung wird von mehreren Neonlampen an der Decke erzeugt. Es bewirkt ein bläulich-weißes Seiten- beziehungsweise Oberlicht. Bei dem fotografischen Stil des Bildes handelt es sich um den aufgehellten Low-key-Stil mit einem weichen Schattenverlauf. Dieser macht es möglich, die Kerzen im Hintergrund als relativ helle Lichter wahrzunehmen. Die Wand der Türseite, zu der Uxbal her-

<sup>78</sup> Vgl. Punkt 4.2.2.

eingekommen ist, reflektiert das Führungslicht. Wenn Uxbal, zu Beginn des Bildes, dort sitzt, bekommt er ein bläulich-weißes Oberlicht, vergleichbar mit dem Licht, in den Szenen zuvor. In der nahen, seitlichen Einstellung (Abbildung 14) von Uxbal brechen die Kerzen im Hintergrund diese blaue Grundstimmung. Während er in sich geht und kurz seine Augen schließt, bekommen wir, als die um seine Gabe noch Unwissenden, einen Hinweis, auf die Anwesenheit des Jungen; die Kerzen dienen als Ausdruck der Seele des Kindes. In der Schnittfolge wechselt die Einstellung zu einer frontalen, Nahen von Uxbal. Er schaut zu der Stelle, an der der Junge gleich auftauchen wird. Somit wurden die vier Instrumente Licht, Kamera, Szenografie und Schnitt verwendet, um dem Betrachter eine Vorahnung zu vermitteln.



Abbildung 14. BIUTIFUL: 1 Lass los



Abbildung 15. BIUTIFUL: 1 Lass los

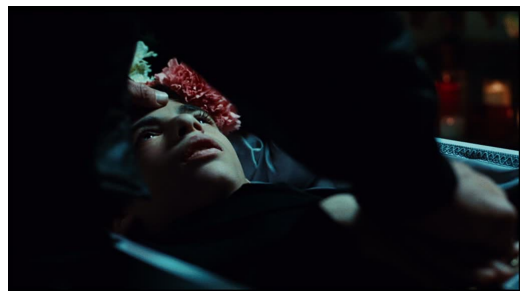


Abbildung 16. BIUTIFUL: 1 Lass los

In der Halbnahen und Nahen des Jungen im Sarg sind erneut Kerzen im Hintergrund zu sehen. Uxbal berührt den Körper des Kindes und streichelt seine Hand, um ihm die Angst vor dem Gehen zu nehmen und ihm nach seiner Beichte zu befragen. Der Geist des Jungen, der zuvor neben dem Sarg saß, wird nun nicht mehr gezeigt. Stellvertretend erinnern uns die Kerzen im Hintergrund an dessen Seele, die sich noch im Raum befindet.

Die Nacht, nach der sich Uxbal von einem Arzt untersuchen lassen hat, bekommt er eine Vorahnung für seine Diagnose und seinen damit verbunden Krebs. In Abbildung 17 sind die gewöhnlichen blauen Lichtreflektionen der nächtlichen Stimmung an der Decke erkennbar. Die Vorzeichen des Todes erscheinen in Form von Faltern an der Decke. Im Laufe des Films vermehrt sich die Zahl der Tiere parallel zu Uxbals endender Lebenszeit. Hier ist zum ersten Mal ein solches Vorzeichen zu erkennen.





Abbildung 17. BIUTIFUL: 1 Lass los

Zusätzlich macht ein Lichtstrahl Uxbal auf die Veränderung aufmerksam. Eine Reihe von orange-gelben Reflektionslichtern bewegen sich diagonal über die blauen Reflektions-Lichtstreifen. Die Bedeutung dieser Erscheinung wird hier durch den Ton verstärkt. Die Musik gibt der Bewegung der anders farbigen Lichtstreifen eine spirituelle Wirkung.

#### 4.1.5 Abhebung einer Figur von Anderen (g)

Das Mittel der optischen Hervorhebung einer Person lässt sich häufig in der Malerei beobachten. Sie hat das Mittel eines der Figur immanenten Lichts. Oft hilft dies dem Betrachter, den Hauptakteur sofort ausmachen zu können. Die Darstellungsform dafür ist ein hoher Kontrast-Unterschied zwischen Haupt- und Nebenfiguren. Das Medium Film verfügt nicht über ein solches Mittel. Es muss sich anderer Möglichkeiten bedienen. Eine davon ist die Verwendung unterschiedlicher Lichtfarben für die jeweiligen Figuren.

In „Biutiful“ lassen sich einige Situationen finden, in welchen sich das Licht Uxbals von anderen Figuren unterscheidet. Ihn begleitet eine differente Lichtfarbe. Ein Beispiel ist der erste Besuch Uxbals in der Wohnung von Ekweme und Ige. Die Lichtsituation setzt sich aus zwei künstlichen Oberlichtern, und natürlichem Tageslicht zusammen, welches von links auf Höhe der Kochstelle einströmt, sowie einer kleinen orange-gelben Lampe über dem Herd. Ekweme und Ige werden von einem bläulichen Oberlicht angestrahlt, während Uxbals Gesicht von einem weißen



Abbildung 18. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen

Leuchtlicht über ihm beleuchtet wird. Grund dafür scheint eine Lichtdramaturgie in der Beleuchtung Uxbals zu sein, die während des Films Veränderungen parallel zu seinen persönlichen Erlebnissen und Befindlichkeiten erfährt. Vermutlich haben sich die Abteilungen Kamera, Regie und Licht für eine kontinuierliche Verfolgung der festgelegten Mittel für Uxbal entschieden. Ein anderer Hintergrund könnte in der Beziehung von Uxbal und seinen Arbeits-Partnern liegen. Seine Partner für illegale Geschäfte und den Verdienst seines Lebensunterhaltes, sind Ekweme sowie Hai und Liwei. Möglicher Weise sollen diese sich so stärker von seiner Familie absetzen.



Abbildung 20. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen

Bei Hai und Liwei gibt es eine ähnliche Situation. Der Raum, in dem ihre Schwarz-Arbeiter Taschen nähen, ist von einer bläulichen Neonlicht-Stimmung erfüllt. Beim Blick in Richtung des Büros, in dem Uxbal dem Geschehen zusieht, wird ein Farbunterschied deutlich. Das Büro ist dominiert von einem weißen Neonlicht an der Decke, das durch das breit gebündelte Tageslicht ergänzt wird, welches durch ein Fenster im Hintergrund einströmt.



Abbildung 21. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen

Ein drittes Beispiel zeigt einen deutlichen Lichtfarben-Unterschied zwischen Ige und Uxbal. Er besucht sie kurz nach Ekwemes Verhaftung, um ihr Geld zu geben. Der Raum besitzt kein Dach, so kann das grelle Sonnenlicht direkt einfallen. Unterbrochen wird das natürliche Oberlicht durch Kleidungsstücke, welche zum Trocknen aufgehangen wurden. Das Licht scheint durch die Kleider hindurch und wird bunt. Während Ige's Gesicht im Dialog kontrastreich von einem harten, weißen Leuchtlicht von oben angestrahlt wird, ist in Uxbal's Gesicht ein wesentlich weiches, diffuses Oberlicht, gepaart mit einer rosa-roten Kante, zu beobachten.



Abbildung 22. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten



Es könnte sich bei dem rosa-roten Licht auch um ein Seitenlicht handeln. Auch dafür gibt es mehrere Interpretationsmöglichkeiten.



Abbildung 24. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten



Abbildung 23. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

In dem Bild zuvor befand sich Uxbal in der glücklichsten und harmonischsten Familiensituation des gesamten Films. Uxbal, Mararmbra, Ana und Mateo saßen vergnügt, zusammen in der Wohnung der Mutter und sprachen über eine gemeinsame Reise. Rot beziehungsweise Rosa sind häufig erscheinende Farben in Marambras Wohnung. Es sind wichtige Elemente der Farbdramaturgie dieser Wohnung. Möglicher Weise ist ein rosa Saum in seinem Gesicht also ein Licht, welches ihn aus der Wohnung heraus begleitet. Vielleicht hat er selbst gerade wieder Hoffnung geschöpft, dass die Familie wieder zusammen leben kann, die Kinder wieder eine Mutter haben und sie nach seinem Tod nicht allein zurück bleiben. Möglicher Weise hat dieses Licht die Funktion der inhaltlichen Kontrastierung, zwischen Uxbal und Ige, inne. Uxbal, der nun wieder ein normales Familienleben führt, trifft Ige, die dieses Glück soeben verloren hat.

Eine weitere Interpretation könnte die Andeutung der Verschmelzung ihrer beiden Familien in der Zukunft sein. Wie Kapitel 4.2.2 erwähnt, steht ein warmes oranges Licht in „Biutiful“ stets in symbolischer Verbindung zu Familie und Liebe. So könnte dieses natürliche rosa-rote Leuchtlicht in eben diesem Zusammenhang das zukünftige Angebot Uxbals, das Ige mit in seine Wohnung einziehen kann, andeuten. Während durch das harte, helle Licht in ihrem Gesicht, ihre Augen verschattet bleiben. Die harten Übergänge von Licht und Schatten, sowie die Charakteristik des Oberlichts, dramatisieren den Schmerz Ige's. Im Gegensatz dazu ist Uxbals Gesicht relativ gleichmäßig beleuchtet, sodass seine Augen gut erkennbar sind. Die Charakteristik des Auftretens des Lichts steht in direkter Verbindung zu Uxbals und Iges aktuellen Gefühlen und der Haltung zueinander.

### 4.1.6 Hinweis auf andere narrative Elemente (h)

In „Biutiful“ gibt es zwei Situationen, in denen das Licht als hinweisendes oder zeigendes Element auftritt.

Die Einführung der chinesischen Arbeiter in Kapitel 2 des Films, zeigt die Personen an Nähmaschinen in einem großen, von bläulichen Neonlicht erfüllten Raum (Vgl. Abbildung 21). Der Selbstleuchter am Computer bricht mit dieser blauen Stimmung. Es beleuchtet das Einlegen von CD's. Durch die Betonung des Vorgangs durch das künstliche Leuchtlicht und den damit verbunden Farb-Kontrast, wird dem Zuschauer verdeutlicht, dass es sich hier um einen illegalen Raubkopier-Vorgang handelt.



Abbildung 25. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten



Abbildung 26. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

In Kapitel 5 des Films geht Uxbal, nach der Ausweisung Ekwemes, zu Ige, um ihr Geld zu geben.<sup>79</sup> Sie missversteht seine Position zur ihrer Familie und beschimpft ihn. Uxbal gibt ihr das Geld trotzdem und legt es neben sie, auf ein beige-farbenes Hemd, welches das sehr leuchtdichte Oberlicht stark reflektiert. Das Licht weist auf das Geld hin, ähnlich wie in „Das Gleichnis vom reichen Kornbauern“ von Rembrandt.<sup>80</sup> Das Gemälde erzählt von einer nahezu gegenteiligen Situation. Der Kornbauer zählt sein Geld nachts, in Heimlichkeit, und denkt vermutlich gerade nicht daran, den Bedürftigen etwas davon abzugeben. Vergleichbar mit „Biutiful“, beleuchtet ein helles, wei-



Stiftung Preussischer Kulturbesitz Rembrandt, Das Gleichnis vom reichen Kornbauern (Der Geldwechsler), Ident. Nr.: 8280 © Foto: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin Fotografin: Anders, Jörg P.

Abbildung 27. REMBRANDT: Das Gleichnis vom reichen Kornbauern

<sup>79</sup> Vgl. Punkt 4.1.5 Heraushebung Uxbal's: Lichtsituation beim Besuch Uxbals bei Ige

<sup>80</sup> Vgl. SMB-digital: Vollständiger Titel: „Das Gleichnis vom reichen Kornbauern (Der Geldwechsler)“, 1627, Bildmaße: 32 x 42,5 cm, Eichenholz, Sammlung: Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz

ßes Oberlicht die Geldmünzen des Bauern. Doch in der Einstellung im Film lässt nicht das Licht das Geld leuchten, im Gegenteil: die Kraft der Farben der Geldscheine verblassen in dem grellen Lichtkegel. Möglicherweise deutet dies auf die zukünftige Beziehung zwischen Uxbal und Ige hin. Es wird aus einem gegenseitigem Geben und Nehmen bestehen. Er wird ihr weiterhin große Summen Geld schenken. Im Gegenzug dazu pflegt sie ihn, kümmert sich um seine Kinder und den Haushalt. Somit verwandelt sich diese Schenkung an eine bedürftige Frau bald schon in die umgekehrte Situation: Ige schenkt einem bedürftigem Mann viel mehr, als er mit Geld bezahlen kann. Der Wert des Geldes verblasst also.

#### 4.1.7 Charakterisierung von Personen (i)



Abbildung 29. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper



Abbildung 28. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper



Abbildung 31. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper



Abbildung 30. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper

Schon Mehnert meinte, dass die charakterisierende Aufgabe in der Beleuchtung einer Person darin besteht ihr den passenden „*fotografischen Ausdruck zu verleihen*“. Dafür sind ihr „*Geschlecht, Alter, darzustellender Charakter*“ oder ihr Handeln ausschlaggebend.<sup>81</sup>

In der traditionellen Auffassung der Frau ist sie ein strahlendes, helles Wesen. Der Mann kommt aus der Finsternis zu ihr und umkreist sie<sup>82</sup>. Diese Eigenschaften zeigen die Gemälde „Simson und Delia“, „Susanna und die beiden Alten“ sowie „Das Glas Wein“ sowohl visuell, als auch inhaltlich.

<sup>81</sup> Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.235

<sup>82</sup> Vgl. Seminar Gudjonsdottir/Weiss: 2013, *Licht und Malerei*

In „Biutiful“ ist kein Unterschied zwischen der Darstellung der Frauen wie Bea, Ige, Lili und Anderen sowie den Männern erkennbar. Davon jedoch differenziert sich die Figur von Marambra. Sie ist Uxbals (Ex-)Frau. So erhält die Betonung ihrer Weiblichkeit einen differenten Stellenwert.

Mehnert erklärte weiterhin, dass ein weicher Verlauf der Schatten im Gesicht zu einem femininen Aussehen führt, während ein harter Schattenverlauf, bis hin zum Schlag-schatten im Gesicht Männlichkeit betont. Dafür wird häufig ein weiches, strahlendes Führungs- und Fülllicht für die Frau und eine „*brilliant strahlende Lichtquelle*“ für den Mann verwendet.<sup>83</sup>

Marambras Licht charakterisiert sie häufig durch eine gleichmäßige Ausleuchtung ihres Gesichtes. Es sind weiche Schattenverläufe und ein geringer Leuchtdichte-Umfang zu beobachten. Abgerundet wird die Gestaltung durch eine Kante auf ihren Haaren. Dies entspricht den femininen Darstellungsattributen, doch nicht der strahlenden Wirkung einer „Susanna“. Das heißt, die Intension der Darstellung ist die Gleiche, doch sie unterscheidet sich in der Charakterisierung der Personen. Susanna ist ein junges, unschuldiges, zartes Mädchen. Marambra hingegen ist geschätzt 10 bis 15 Jahre älter, Mutter zweier Kinder, hat psychische Erkrankungen und vermag es nicht, ein geregeltes Leben zu führen. Dadurch lässt sich beobachten, dass ihr Gesicht häufig zur Schattenseite gerichtet ist. Somit gelingt der Spagat ihrer Beleuchtung sie feminin, als Frau immer noch anziehend für Uxbal, und sie gleichzeitig ihrem Charakter gemäß wirken zu lassen.



Abbildung 32. BIUTIFUL: 3 Familie

Dem hingegen beleuchtet häufig, besonders zu Beginn des Films, ein scharfes Oberlicht Uxbals Gesicht. Dies führt zu harten Schatten in den Augenpartien. Es wird die Plastizität seines Gesichtes herausgearbeitet, Falten und Augenringe werden betont. Die Weise der Beleuchtung seines Gesichtes verstärkt jeweils sein inneres Befinden.

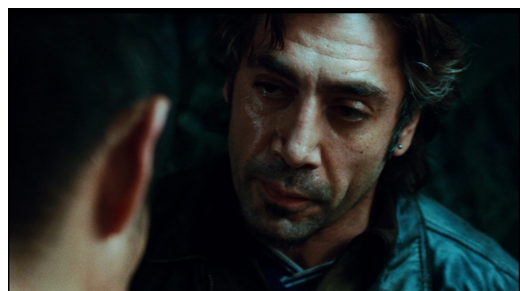


Abbildung 33. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen

<sup>83</sup> Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.235





Abbildung 35. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten



Abbildung 34. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

### 4.1.8 Hinweis auf persönliche Dinge (j)

Marambras Wohnung wird mit einer Nachtsituation eingeführt. Uxbal besucht sie, um mit ihr über die Kinder zu reden. Es handelt sich um einen extremen Low-key-Stil in ihrem Flur. In ihrem ersten Gespräch sind lediglich die Silhouetten von Uxbal und Marambra erkennbar. Anstatt die Gesichter der beiden sichtbar zu machen, weist das Licht auf Marambras Bilder und Tapeten hin. Sie geben dem Zuschauer einen Eindruck von ihrer Persönlichkeit. Das Wohnzimmer wird vom natürlichen Mondlicht der Nacht angestrahlt, während im Flur ein scharf gebündeltes Oberlicht die Wände erhellt. Uxbal schaut sich dort Fotos von früher an. Sein Gesicht ist zunächst dunkel und die Bilder beleuchtet. Es folgt ein Gespräch zwischen den Eltern. Dabei werden sie in der Mitte des Flurs vom Oberlicht beleuchtet.

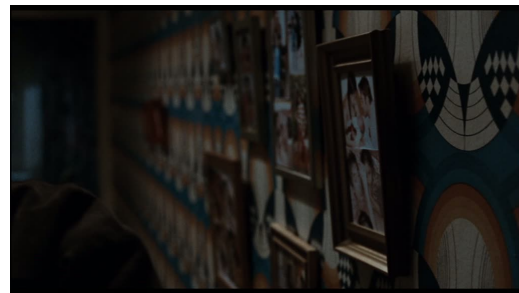


Abbildung 36. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

### 4.1.9 Symbolisieren (k)

Auch diese Funktion lässt sich häufig in „Biutiful“ finden. Ein Beispiel ist das Wunderlicht und die beiden Kerzen auf Ana's Geburtstagskuchen. Beim Ausblasen der beiden Kerzen darf sie sich etwas wünschen. Das Wunderlicht verdeutlicht den besonderen Anlass ihres Geburtstages. Das Auspusten der Kerzen symbolisiert Hoffnung, während das Wunderlicht Feierlichkeit verdeutlicht. Gleichzeitig ist es das letzte Geburtstagslicht, welches Uxbal auf dem Geburtstagskuchen seiner Tochter sehen wird. Diese Lichtsituation entspricht einem extremen Low-key-

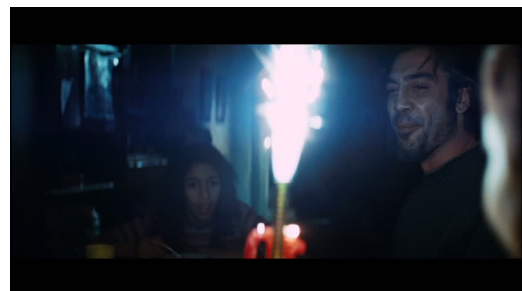


Abbildung 37. BIUTIFUL: 10 Ige

Stil. Hell und Dunkel scheinen die beiden Extreme der Situation in einen dramatischen Zusammenhang zu setzen.

Auf eine subtilere Weise steht das Gegenlicht in Abbildung 38 für die von nun an positive Sichtweise auf das Leben von Ana und Mateo nach Uxbals Tod. Nach dem Gespräch mit Bea über seine Angst, seine Kinder alleine zu lassen, schöpft er wieder Hoffnung und betrachtet seine Situation weniger schwerwiegend als zuvor.



Abbildung 38. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper

#### 4.1.10 Agieren (I)

Marambras Lichtkasten wirkt aktiv auf sie ein. Sie stellt ihn Uxbal bei seinem ersten Besuch (im Verlaufe des Films) in ihrer Wohnung vor. Marambra leidet unter einer Bipolaren Störung. Sie meint, seit der Anschaffung des Kastens, eine wesentliche Verbesserung ihrer physischen Probleme zu beobachten. Es sei ein neues Gefühl des Wohlbefindens.<sup>84</sup> Durch ihre Überzeugung, sie sei geheilt, gibt sie Uxbal einen Anlass, sich ein letztes Mal auf sie einzulassen und mit den Kindern zu ihr zu ziehen.



Abbildung 39. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

## 4.2 Weitere Film-spezifische Funktionen

### 4.2.1 Erzeugung eigener Lichtassoziationen (M): Seitenlicht

Bei der Analyse aller Gesprächssituationen in „Biutiful“ ist mir aufgefallen, dass bestimmte Unterhaltungen mit einem Seitenlicht als Führungslicht beleuchtet wurden. Häufig handeln sie inhaltlich von der Zukunft. Die Figuren sitzen dabei im 90° Winkel zur Lichtquelle. Es seien hier drei Beispiele genannt.

84 Iñárritu: 2011, Biutiful, Kapitel 5 „Der Lichtkasten“

Uxbals Arzt erläutert ihm seinen Befund.<sup>85</sup> Er erklärt ihm, dass ihm nur noch eine begrenzte Lebenszeit bleibt. Die Situation findet im Sprechzimmer des Arztes statt. Ein allseitig auftretendes Tageslicht von der Seite lässt sich mit dem Licht, welches durch ein Fenster strömt, assoziieren. Es beleuchtet beide Personen gleichmäßig. Ihre Gesichter haben somit eine Licht- und eine Schattenseite.



Abbildung 40. BIUTIFUL: 4 "wie lange noch?"

Es gibt die Situation eines Gespräches in „Biutiful“, in der Uxbal nicht eingebunden ist. Ekwe me spricht mit Ige nach seiner Verhaftung in einem Besuchersaal über ihre Zukunft. Er wurde ausgewiesen. Ige soll in Spanien mit ihrem gemeinsamen Kind bleiben.<sup>86</sup> Hier handelt es sich ebenfalls um ein allseitig einfaches Tageslicht, welches durch eine breite Fensterfront den Saal mit bläulichem Licht durchströmt.



Abbildung 41. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper

Im dritten Beispiel ist das Führungslicht eine Kunstlichtquelle. Kurz vor Uxbals Tod bittet er Ige indirekt, sich um seine Kinder zu kümmern.<sup>87</sup> Ein Selbstleuchter im Bild beleuchtet die beiden mit einem weiß-gelben Licht von der Seite. Es ist hier nicht exakt im 90° Winkel zu den Darstellern positioniert. Ige strahlt das Leuchtlicht von schräg unten an. Dennoch lässt sich die Situation in diese Kategorie einordnen. Die Möglichkeiten des Motivs beziehungsweise der Szenografie sind begrenzt, um der definierten Seitenlicht-Charakteristik nahe zu kommen. Ausschlaggebend für die Entscheidung für das Führungslicht in diesem Bild wird vermutlich das warme Leuchtlicht des Selbstleuchter gewesen sein. Im folgenden Kapitel werde ich näher auf dessen Funktion eingehen.



Abbildung 42. BIUTIFUL: 10 Ige

Zusammenfassend lässt sich also schließen, dass das Seitenlicht bewusst für Gesprächssituationen etabliert wurde. Somit setzten sich diese Situationen von anderen Unterhaltungen ab.

<sup>85</sup> Vgl. Iñárritu: 2011, Biutiful, Kapitel 4 „Wie lange noch?“

<sup>86</sup> Vgl. Iñárritu: 2011, Biutiful, Kapitel 6 „Sechs Heizkörper“

<sup>87</sup> Vgl. Iñárritu: 2011, Biutiful, Kapitel 10 „Ige“

### 4.2.2 Erzeugung eigener Lichtassoziationen (M): warmes Licht

Der Ausdruck „warmes Licht“ ist ein vager Begriff für Lichtsituationen, in den die Lichtfarbe weiß, gelb oder orange ist und allgemein als angenehm wahrgenommen wird. Er schließt sowohl natürliche, als auch künstliche Lichtquellen ein. Bei einer Gesamtbeurteilung des Films überwiegen die bläulich-kühlen Lichtstimmungen. Somit kontrastiert der seltene Einsatz von warmen Lichtsituationen und erhält eine erhöhte dramaturgische Wirkkraft. In einer empirischen Untersuchung aller Szenen von „Biutiful“, in welchen die beschriebene Lichtstimmung verwendet wurde, ergab sich, dass es stets in Situationen, in denen es in einer Weise um Familie geht, angewendet wurde.<sup>88</sup>

Dies schließt auch Bilder mit dem Thema Familie ein, die nicht unmittelbar in Verbindung zu der Erzählung der Geschichte Uxbals stehen. In Kapitel 1 des Films sind die brennenden Kerzen im Abschiedsraum der toten Kinder ein Zeichen der Liebe ihrer Familien.

In der Dramaturgie der Erzählung von Uxbals Geschichte sind die Bilder, die seinen Konflikt behandeln, von einer warmen Lichtstimmung erfüllt. Wenn Uxbal Hoffnung schöpft, dass es seinen Kindern gut ergehen wird nach seinem Tod, dass sich jemand um sie kümmern wird, finden sie ihren Einsatz. Ebenso werden sie als Symbol für Hoffnung und Uxbals friedvolles Los lassen angewandt.

Zum Beispiel beleuchtet ein Selbstleuchter im Bild auf diese Weise die Situation, in der Uxbal Rückhalt bei Bea findet, als er sich für den Tod der Chinesen verantwortlich fühlt<sup>89</sup>. Sie gehört für ihn zur Familie, er vertraut ihr. Ebenso verhält es sich in seiner Beziehung zu Lili. Sie ist Teil seiner Familie. Möglicherweise war dieses Verhältnis ein wichtiger Entscheidungsgrund für Uxbal, die Heizer zu kaufen. Er fühlte sich für sie und ihr Kind verantwortlich. Dies wird in der Szene im Lichteinsatz deutlich, in der er mit ihr über Ana und die gekauften Heizer spricht.<sup>90</sup> Der Schlaf- und Arbeitsraum, sowie das Büro von



Abbildung 43. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper

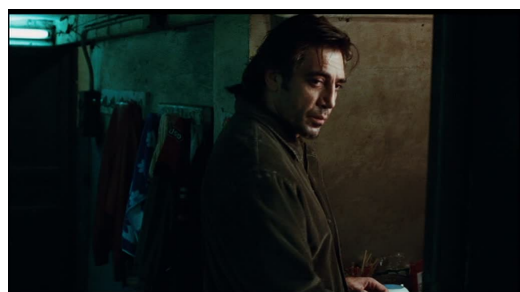


Abbildung 44. BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper

<sup>88</sup> Vgl. Anhang 1

<sup>89</sup> Vgl. Anhang 1, Abb. M-14

<sup>90</sup> Vgl. Iñárritu: 2011, Biutiful, Kapitel 6 „Sechs Heizkörper“



Hai und Liwei weisen stets eine kühle, bläuliche Lichtstimmung auf. Allein dieses Bild mit Uxbal und Lili bricht mit dieser Tradition.

### 4.2.3 Figuren-bezogene Untermalung der Zuspitzung des Konflikts (N)

Die Lichtstimmung der Bilder, in denen Uxbal und der Zuschauer mit der Krankheit konfrontiert werden, ändert sich im Verlaufe des Films. Dabei definiert sich ein Stimmungsunterschied zwischen den Situationen, in denen Uxbal mit seinem körperlichen Vergehen kämpft und jenen Momenten, in denen es um das Los lassen geht. Es ist ein Wechsel zwischen der Gegenwart - dem Krebs, und der Zukunft - dem Tod.

Der Film beginnt mit der ärztlichen Untersuchung Uxbals. Danach fährt er mit der Bahn nach Hause und denkt darüber nach. Die Einstellungen dazu scheinen förmlich in Blau getaucht zu sein. Es ist ein konsequenter Einsatz von kühl-farbigen Neonröhren in Form von Oberlichtern zu beobachten. Sie unterstreichen seinen Verdacht, eine schwer wiegende Krankheit zu haben, und das damit verbundene Unwohl-Gefühl.

Diese Stimmung vertieft sich mit Verlauf der Krankheit. Die Einstellungen entwickeln sich zunehmend in Richtung eines extremen Low-key-Stils.

Am Abend seiner Diagnose liegt er im Bett und denkt darüber nach. Eine Lampe auf seinem Nachtschrank leuchtet orange-gelb. Es handelt sich, wie auch bei den Szenen, die den Verlauf der Krankheit beschreiben, um einen Low-key-Stil. Dieselbe Lichtsituation begleitet ihn am Ende des Films auch in den Tod.



Abbildung 45. BIUTIFUL: 1 Lass los



Abbildung 46. BIUTIFUL: 10 Ige

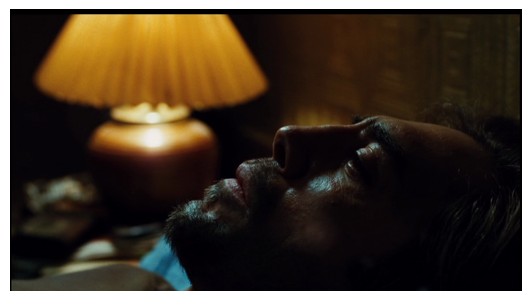


Abbildung 47. BIUTIFUL: 1 Lass los

Die Bilder zwischen Diagnose und dem Tod, in denen er sich um die Zukunft seiner Kinder sorgt, werden von Tageslicht durchströmt. Dieses hat leichte blau-Anteile, wirkt aber stets angenehm und beruhigend. Oft ist es mit warmen Farben in Szenografie oder Kostüm verbunden. Diese Szenen tendieren in Richtung des Normalstils.

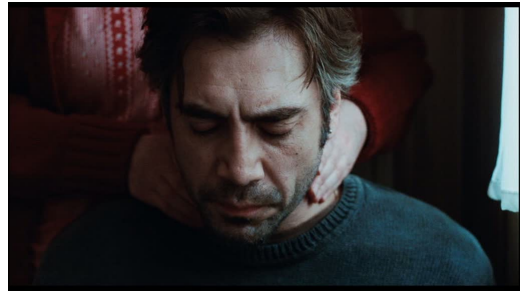


Abbildung 48. *BIUTIFUL: 6 sechs Heizkörper*

#### 4.2.4 Raum-bezogene Untermalung der Zuspitzung eines Konflikts (O)

Parallel zur Dramaturgie des Films verändert sich das Licht eines Raumes. Dafür sei Marambras Wohnung betrachtet. Sie ist für eine Analyse geeignet, da sich dort die wichtigen dramaturgischen Punkte in Uxbals (Anas und Mateos) sowie Marambras Beziehung ereignen. Außerdem weist jeder der Räume eine vergleichbare Kunstlicht-Konstellation auf. Es handelt sich in ihrem Eingangsbereich, Flur, Bad, dem Wohnzimmer, sowie der Küche jeweils um ein weißes Oberlicht. Die reinen Kunstlicht-Situationen neigen zum Low-key-Stil.

In Marambras Wohnung werden fünf Sequenzen erzählt. Werden diese getrennt vom restlichen Film in eigenem Zusammenhang betrachtet, folgen sie dem Muster einer inneren Dramaturgie.

Es beginnt nachts im Flur Marambras. Uxbal wurde verhaftet und bat sie, für ihn die Kinder zu sich zu nehmen. Er kommt zu der Wohnung, um nach ihnen zu sehen und mit Marambra zu reden. In dieser Sequenz werden der Eingangsbereich, Küche, Flur, Kinderzimmer und Schlafzimmer gezeigt. Jeder Raum



Abbildung 49. *BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten*

ist im Low-key-Stil oder übertriebenen Low-Key-Stil fotografiert. Im Eingangsbereich ist die Deckenlampe zu sehen. Sie dient als Oberlicht mit einer weißen Farbcharakteristik, gepaart mit einer Rosa-Nuance. Die Lichtfarbe kontrastiert zu den überwiegend bläulich gestalteten Stimmungen der Tagesbilder. Uxbal wurde an diesem Tag wegen seiner Mitwirkung in illegalen Angelegenheit verhaftet. Das folgende Gespräch mit Marambra ist ein Gegenpol dazu. Beides sind für ihn Konflikt-Situationen eines jeweils anderen Extrems.

Das harte Oberlicht schafft einen hohen Leuchtdichte-Umfang. Es zeichnet einen sehr hellen Bereich in den Gesichtern der Beiden und verschattet gleichzeitig Bereiche (zum Beispiel Uxbals Augen). Die Licht-Schatten-Charakteristik ist mit der Beleuchtung in „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“ vergleichbar.<sup>91</sup> Auch hier vermag es die Beziehung des Ex-Paares zu verdeutlichen. Ihre Liebe existiert noch, dennoch lassen die Geschehnisse der Vergangenheit und Marambras unberechenbarer psychischer Zustand Uxbal an einem Zusammenkommen zweifeln. In dem Flur wird der Konflikt vorgestellt.



Abbildung 50. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

Danach zeigt Marambra ihm ihren Lichtkasten<sup>92</sup> und überzeugt ihn so von ihrer Heilung. Mit der Kraft des Seitenlichts des Kastens beschließt Uxbal ihr eine Chance zu geben und mit den Kindern bei ihr einzuziehen. Dies ist die Exposition<sup>93</sup>.

In der zweiten Sequenz kommt die Familie zusammen. Die Lichtquelle ist ein natürliches Tageslicht. Es handelt sich um eine Nachmittagsstimmung, in der die Sonne tief steht. Sie durchströmt den Raum mit einer warmen Lichtstimmung. Dabei bleibt es bei dem Seitenlicht, welches in der Situation davor den ausschlaggebenden Moment des Paares beleuchtete. Hier ist die Familie glücklich. Das Zusammenleben funktioniert. Dramaturgisch erzeugt das Bild eine emotionale Spannung.



Abbildung 51. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

Es folgt der Wendepunkt.<sup>94</sup> Marambra spricht nicht mit ihrer Familie beim Essen. Die Kinder denken sie sei wütend und können ihr Verhalten nicht verstehen. Uxbal zeigt sich gleichgültig. Die angespannte Situation ist von einem Low-key-Stil charakterisiert. Die Zweifel Uxbals, die er in der Exposition hatte, begründen sich in dieser Szene. Ähnlich, wie dort, beleuchtet ein weißes Oberlicht die Personen. Die erste Einstellung des Bildes zeigt die orange Lampe über dem Esstisch.



Abbildung 52. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

91 Vgl. Punkt 3.2.3 „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht“

92 Vgl. Punkt 4.1.10 „Agieren“

93 Vgl. Hickethier: 2001, *Film- und Fernsehanalyse*, S.123

94 Vgl. Hickethier: 2001, *Film- und Fernsehanalyse*, S.124

Ihr Stoff hat eine warme Farbe, während ihr Leuchtlicht weiß strahlt. Es ist ein hartes, gerichtetes Licht. Es breitet sich scharf gebündelt aus und wirkt so dramatisierend. Durch das Fenster scheint bläuliches Mondlicht. Es unterstreicht die Gefühls-Kälte, welche von Marambra ausgeht. In der folgenden Einstellung wurde auf diesen blauen Schein verzichtet.



Abbildung 53. BIUTIFUL: 7 Vater

Überdies wird eine weitere Lampe erzählt. Es schafft ein ergänzendes Seiten- bzw. Frontallicht für Vater und Tochter. Ein Element, das der Grundlicht-Situation Gemütlichkeit verleiht.



Abbildung 54. BIUTIFUL: 7 Vater

Der nachfolgenden Szene kommt die Funktion der kognitiven und emotionalen Steigerung des Wendepunkts zu.<sup>95</sup> Uxbal erfährt, dass Marambra die Kinder allein gelassen hat. Zudem bestraft sie Mateo ungemäß für sein Alter dafür, dass er geraucht hat und sie „Nutte“<sup>96</sup> nannte. Sie hat ihn geschlagen. Die Zweifel Uxbals an Marambras Fähigkeit, den Kindern eine gute und verantwortungsvolle Mutter sein zu können, wachsen erneut an. Die beiden streiten sich in der Küche.

Beleuchtet wird die Szenerie von einem weißen Oberlicht mit einer blau-Nuance (Vgl. Abbildung 55 – weiße Fliesen), welche eine unangenehme Lichtstimmung schafft. Der Wechsel des fotografischen Stils hin zum Normalstil wirkt wie ein Ausbruch. Alle Dinge, die sich vorher im Dunkeln des Low-keys versteckt hielten, werden nun ausgesprochen. Es kommt sprichwörtlich „Die Wahrheit ans Licht“.



Abbildung 55. BIUTIFUL: 7 Vater

In den folgenden Bildern sind die Oberlichter von Flur, Küche, und dem neu eingeführten Bad wesentlich heller, als zuvor. Mehnert

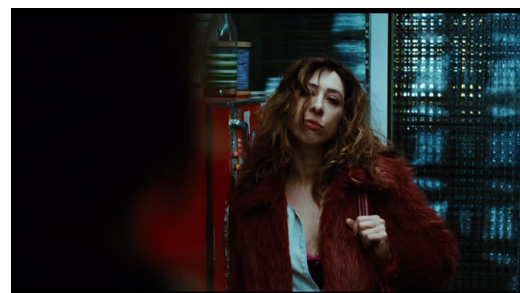


Abbildung 56. BIUTIFUL: 7 Vater

<sup>95</sup> Vgl. Hickethier: 2001, *Film- und Fernsehanalyse*, S.125

<sup>96</sup> Vgl. Iñárritu: 2011, *Biutiful*, Kapitel 7 „Vater“



schreibt in einem solchen Fall von „*brillant strahlenden Lichtquellen*“<sup>97</sup>, die starke Schlag Schatten hervorrufen. Sie leuchten mit einer weißen Lichtfarbe, die weder mit einer warmen, noch mit einer kalten Stimmung assoziiert werden kann. Uxbal ist trunken von der Party, die er zuvor besuchte. Sowohl die Lichter, als auch die Schatten der Einstellungen haben keine Zeichnung. Es scheint eine Kreuzung des Low-key-Stil mit dem High-key-Stil zu sein.



Abbildung 57. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"



Abbildung 58. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

Da diese Einstellungen sich in ihrer fotografischen Stilart von den vorherigen und nachfolgenden unterscheidet, kann sie als Hinweis auf den bevorstehenden negativen Ausgang des Konflikts, interpretiert werden.<sup>98</sup> Uxbal sieht den Schatten seiner Gabel tanzen, wodurch die Surrealität dieser Situation deutlich wird.

Uxbal stellt fest, dass Mateo zu Hause ist. Eigentlich sollte er mit Mutter und Schwester verreisen, doch Marambra wollte ihn auf diese Weise für eine Sache bestrafen. Außerdem hat sie den Sieben-Jährigen erneut geschlagen. Neben Mateo's Bett steht der Lichtkasten Marambras, welcher mit einer ähnlichen Lichtfarbe strahlt, wie das Oberlicht der Küche, aus der Uxbal gerade kommt. Das künstliche Leuchtlicht des Kastens schafft in der Dunkelheit der Nacht ebenfalls einen sehr hohen Leuchtdichte-Umfang. Die Lichtsituation in Eingangsbereich, Küche und Bad wird durch die in Mateo's Zimmer ergänzt. Der Lichtkasten war ein Symbol für Marambras Heilung. Doch es erwies sich als Fehler von Uxbal, ihr zu vertrauen. Vor Wut wirft er den Kasten um. Dramaturgisch beginnt hier der Konflikt. Die sehr leuchtdichten Oberlichter der vorherigen Bilder lassen sich nun wie ein wach-rütteln Uxbals interpretieren.

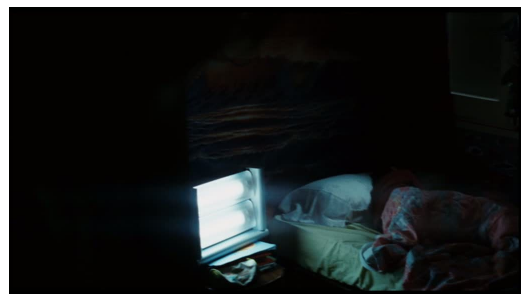


Abbildung 59. BIUTIFUL: 5 der Lichtkasten

<sup>97</sup> Vgl. Mehnert: 1963, *Filmfotografie*, S.235

<sup>98</sup> Vgl. Punkt 2.2 (High-key-Stil)

Nach der Rückreise von Ana und der Mutter, nimmt Uxbal seine Kinder und will ausziehen. Es ist ein emotionaler und inhaltlicher Höhepunkt.<sup>99</sup> Durch die Fenster der Küche und des Wohnzimmers dringt sehr leuchtendes Tageslicht ein. Der Einfallswinkel des natürlichen Leuchtlichts und dem Schattenwurf lässt sich auf die Mittagszeit schließen. Hier kontrastiert die Lichtstimmung mit dem Inhalt. Es stoßen zwei Assoziationen auf einander: die Dramatik der traurigen Situation, dass der Vater der Mutter die Kinder entziehen muss, und die positive Wirkung der stahlenden Sonnenstimmung.<sup>100</sup>



Abbildung 60. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

#### 4.2.5 Rahmenfunktion (P)

Marambras Auftritt in „Biutiful“ beginnt und endet in Tito's Schlafzimmer. Beide Bilder zeigen ihr unreifes Verhalten. Sie ist nicht würdig sich als Mutter ihrer Kinder um sie zu kümmern. In Abbildung 61 ist Marambra in einer für ihre Situation unmoralischen Szenerie zu sehen. Diese führt schließlich zu dem Ausschluss der Mutter aus dem Leben ihrer Kinder. Sie geht zurück in die Klinik. Somit bilden die beiden Gegenlicht-Bilder einen Rahmen um das Auftreten Marambras in dem in „Biutiful“ erzählten letzten Lebensabschnitt Uxbals.

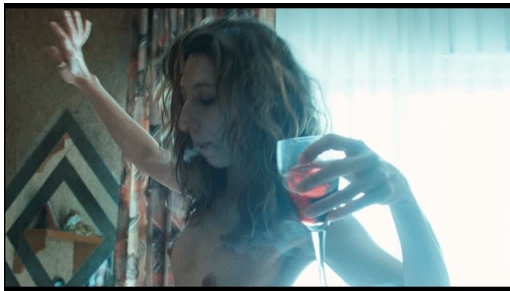


Abbildung 61. BIUTIFUL: 9 "Spar es dir!"

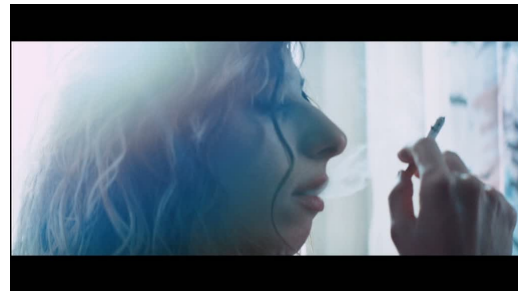


Abbildung 62. BIUTIFUL: 2 Zeit zu gehen

#### 4.2.6 Veränderung der Situation (Q)

Ein Lichtwechsel wirkt sich auf den Inhalt aus. Ab Kapitel 10 „Ige“ verlässt Uxbal, krankheitsbedingt, seine Wohnung nicht mehr. Er ist zu schwach und befindet sich kurz vor seinem Tod. Ige kümmert sich um ihn. In diesem Bild öffnet sie den Fensterladen in

<sup>99</sup> Vgl. Hickethier: 2001, *Film- und Fernsehanalyse*, S.125

<sup>100</sup> Vgl. Punkt 4.1.2

seinem Schlafzimmer. Er atmet mit dem hellen Lichteinfall der Sonne ein und genießt es. Es bringt ihn dazu, sich aufzurichten. Als Ige weggeht, fallen die Läden wieder zu und Uxbal sitzt wieder Dunkeln. Das Licht wird zum Symbol seiner Krankheit. Danach öffnet Ige jedoch den Fensterladen erneut und Uxbal genießt das Licht. Hier beeinflusst also das Licht das Befinden Uxbals.



Abbildung 63. BIUTIFUL: 10 Ige

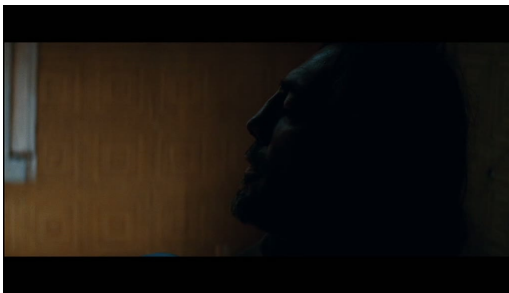


Abbildung 64. BIUTIFUL: 10 Ige

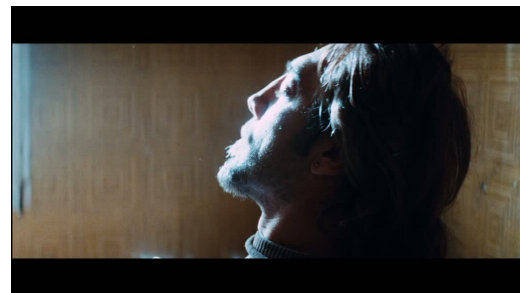


Abbildung 65. BIUTIFUL: 10 Ige

## 4.3 Differenzen

### 4.3.1 Element zur Erzählung von Zukunft und/oder Vergangenheit (d)

Eine solche Funktion lässt sich in „Biutiful“ nicht nachweisen. Der Film verläuft innerhalb einer Zeit und verwendet Mittel wie Rückblenden, Traumszenen oder Dialoge, zur Erzählung von Vergangenheit und Zukunft (z.B. Film von Carlos Saura „Goya“).

### 4.3.2 Hinweis auf Informationen, die den Kenntnisstand der dargestellten Figuren überragen (e)

Für diese Funktion des Lichts habe ich ebenfalls keine vergleichbare Anwendung in „Biutiful“ finden können. Film hat die Möglichkeit mit anderen erzählerischen Mitteln wie der Erzähl-Perspektive Zusatz-Informationen zu vermitteln. Ein Beispiel ist in „Biutiful“ dafür zu finden: die beiden Spiegelbilder von Uxbal beim Zählen seines Geldes sowie dem älteren verstorbenen Herrn (beide in Kapitel 6 des Films). Diese Motive funktionieren nur im Kontext des Filmes.

### 4.3.3 Einschluss oder Ausschluss des Betrachters (m)

Bei dieser Funktion des Lichtes aus der Malerei ist es schwierig einen Beweis für die Anwendung in „Biutiful“ zu finden. Es gibt zahlreiche Einstellungen, in welchen der Zuschauer vor, wie auch hinter der Schattenkante positioniert wird. Dem lässt sich allerdings kein bewusster Einsatz als dramaturgisches Mittel unterstellen. Das Medium des bewegten Bildes bietet andere Möglichkeiten um die Rezeption des Zuschauers zu steuern. Besonders in „Biutiful“ bindet die Verwendung der Handkamera den Zuschauer auf eine Weise ein, wie es die Malerei nicht vermag.

Bei der Betrachtung einer Szene im Low-key-Stil, wie das erste Bild in Uxbals Wohnung (Kapitel 1) wird meine Behauptung deutlich. Die Familie isst zusammen, versammelt um den Tisch. Ein weißes Oberlicht beleuchtet die Gesichter sowie den Tisch. Der Restliche Raum verliert sich ins Dunkel. Das Gespräch der Drei ist in vielen halbnahen Einstellung aufgelöst. Der Zuschauer wird durch die Brennweite der verwendeten Objektive, die Wahl der Einstellungsgrößen und den dokumentarischen Charakter der Handkamera mit an den Tisch geholt. Lediglich die letzte Einstellung ist eine Totale, bei der Zuschauer auf der benannten Schattenseite positioniert wird. Jedoch läuft Mateo auf die Kamera, also den Betrachter zu. Somit bleibt der Betrachter bei der Figur.



Abbildung 66. BIUTIFUL: 1 Lass los



Abbildung 67: BIUTIFUL: 1 Lass los

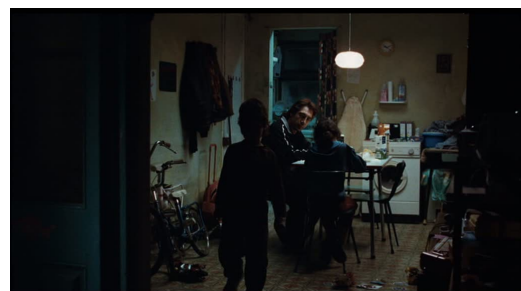


Abbildung 68. BIUTIFUL: 1 Lass los



## 5 Fazit

Abschließen seien hier alle genannten Funktionen des Lichts als dramaturgischen Gestaltungsmittel zusammengefasst und im Rahmen der Untersuchungsergebnisse verallgemeinert erklärt. Im Fokus der Analyse stand die Frage nach den Gemeinsamkeiten zwischen den Gemälden und dem Filmbeispiel. Die Untersuchung führte dies betreffend zu folgenden Ergebnissen:

### *LICHTASSOZIATION*

**Erzeugung von Stimmung:** Schaffung einer Atmosphäre, die vom Rezipienten mit einer bestimmten inneren Gemütsverfassung assoziiert wird. Sie kann dramatisierend wirken.

**Erzeugung einer Stimmung, die konträr zum Dargestellten eingesetzt, die Aussage verstärkt:** Schaffung einer Atmosphäre, die der Atmosphäre, welche für das Dargestellte üblich verwendet wird, widerspricht. Die Atmosphäre, welche traditionell zur Unterstützung des Inhalts eingesetzt wird, erschließt sich aus der Assoziationsgewohnheit des Beschauers. Die Verwendung des Lichts bekräftigt in dieser Funktion zum Beispiel den tugendlosen Charakter einer belehrenden Darstellung. Der Einsatz einer solchen konträren Stimmung basiert auf der Voraussetzung, dass der Rezipient entsprechend der ursprünglichen Bedeutung assoziiert.

### *NARRATIVE FUNKTION*

**Aufzeigen einer inhaltlichen Abfolge narrativer Elemente:** Erzählung einer Reihenfolge durch eine inhaltliche Hierarchie der Leuchtdichte-Abstufungen im Bild oder den Einsatz verschiedener Lichtfarben parallel zum Kontext des Gezeigten.

**Erzählung einer spirituellen, nicht-sichtbaren Ebene:** Sichtbarem Licht wird durch den Kontext (andere narrative Elemente) die Verknüpfung mit einer spirituellen Ebene zugewiesen.

**Abhebung einer Figur von Anderen:** Durch den Einsatz einer differenten Lichtfarbe oder einem deutlichen Leuchtdichtesunterschied wird eine Person von einer anderen abgesetzt oder aus der Menge mehrerer Figuren herausgehoben.

**Hinweis auf andere narrative Elemente:** Hinweis auf Zeichen oder Symbole der christlichen Ikonologie oder Hinweis auf Gegenstände, die im Kontext eine spezielle Bedeutung zugewiesen bekommen.

**Charakterisierung von Figuren:** Darstellungsweise einer Figur entsprechend ihres Geschlechts, Alters und persönlichen Charakters beziehungsweise Handelns.<sup>101</sup>

**Hinweis auf persönliche Dinge einer Figur:** Heraushebung der Kleidung, persönlicher Gegenstände, Räume und Gebäude einer Figur, um dem Betrachter einen Eindruck, der über das Offensichtliche hinaus reicht, von dieser Person zu vermitteln.

**Symbolisieren:** Die dargestellte Lichtquelle wird vom Rezipienten zum Beispiel mit Hoffnung oder Feierlichkeit assoziiert. Eine andere Möglichkeit besteht in der Hervorhebung eines Vorgangs (z.B. die Wahrheit ans Licht bringen) oder in der Verbindung eines bestimmten fotografischen Stils mit einer Beziehungskonstellation (positive und negative Seiten).

#### *LICHT ALS AKTIVES ELEMENT*

**Agieren:** Die Lichtquelle wird in den Inhalt direkt eingebunden. Die handelnden Figuren kommunizieren mit dem Leuchtlicht oder sprechen mit anderen Personen darüber.

Weiterhin beantwortet folgende Zusammenstellung die Frage, welche weiteren Funktionen sich im Filmbeispiel nachweisen lassen:

#### *LICHTASSOZIATION*

**Erzeugung einer Filmwerk-eigenen Lichtassoziation:** Konjugation einer bestimmten Lichtsituation in inhaltlich vergleichbaren Szenerien oder für die Erzählung bestimmter Gefühle.

#### *NARRATIVE FUNKTION*

**Figuren-bezogene Untermalung der Zuspitzung des Konflikts:** Veränderung der Lichtstimmung im Verlauf der Dramaturgie des Films, parallel zur inneren Wandlung (Konflikt) einer Figur.

---

<sup>101</sup> Vgl. Mehnert: 1963, Filmfotografie, S.235

**Raum-bezogene Untermalung der Zuspitzung eines Konflikts:** Veränderung der Lichtstimmung parallel zum Verlauf der Dramaturgie, die in einem Raum statt findet.

**Rahmenfunktion:** Zwei ähnliche Lichtsituation in der ersten und letzten Einstellung einer Person im Film.

### *AKTIVES ELEMENT*

**Veränderung einer Situation:** Auftreten und Verschwinden einer Lichtquelle durch einen Vorgang, indem das Licht selbst passiv ist, führt zur Veränderung der Gedanken einer Figur.

Außerdem verwendeten die Maler der untersuchten Gemälde das Licht in noch weiteren dramaturgischen Funktionen, die sich im Filmbeispiel nicht nachweisen ließen:

### *NARRATIVE FUNKTION*

**Element zur Erzählung von Zukunft und/oder Vergangenheit:** Beleuchtung von Personen oder Gegenständen, die auf bereits Geschehenes hindeuten oder auf eine zukünftige Entwicklung der Handlung hinweisen.

**Hinweis auf Informationen, die den Kenntnisstand der dargestellten Figuren überragen:** Beleuchtung von Gegenständen oder Personen, die für den Kontext des Dargestellten von Bedeutung sind, sich aber außerhalb des Blickfelds der Figuren befinden.

### *ZUWEISENDE FUNKTION*

**Ein- oder Ausschluss des Betrachters:** Positionierung des Zuschauers hinter oder vor der Schattenkante der Lichtquelle. Ist im Vordergrund des Bildes ein dunkler Schatten dargestellt, so wird eine Distanz zwischen der Szenerie und dem Betrachter geschaffen. Ist keine Verdunklung vorhanden, so wird der Beschauer in das Geschehen eingeschlossen.<sup>102</sup>

Damit ist das erklärte Ziel eine Art Katalog für die Funktionen des Lichts zu erstellen erfüllt. Bei kritischer Betrachtung sei jedoch der sehr subjektive Charakter dieser Zusam-

---

<sup>102</sup> Vgl. Gudjonsdottir / Weiss: 2013 Seminar „Licht und Malerei“

menstellung betont. Die Rezeption eines Bildwerks ist stets vom Betrachter abhängig. Außerdem verwischen die Grenzen zwischen den einzelnen Funktionen leicht.

Meiner Meinung nach bedürfte es zunächst einer empirischen Studie, in der eine Vielzahl von Rezipienten auf dieselbe Weise, wie in dieser Arbeit, die gewählten Beispiele untersuchen. Durch den Vergleich der Ergebnisse könnten verallgemeinerte Erkenntnisse zu einer Festlegung führen. Diese wäre jedoch nur sinnvoll, wenn ihre Vollständigkeit garantiert werden könnte. Vollumfänglich könnte sie nur nach der Betrachtung aller als relevant eingestuften Bildwerke der Genremalerei des 17. Jahrhunderts und Spielfilme sein.

Zudem wäre eine solche Ordnung nur zweckmäßig, wenn sie die nötigen Mittel zur jeweiligen Lichtgestaltung aufführen würde. Mir ist momentan keine solche oder ähnliche Studie bekannt.

Es sollte im Bestreben eines jeden Bildgestalters liegen, seine Techniken mit jedem Werk neu zu überdenken und nach weiteren Darstellungsmöglichkeiten zu suchen. Jede Erschaffung eines Films ist ein kreativer Prozess. Daher sollte ein solcher Katalog lediglich zur Inspiration dienen.

Er könnte jedoch das Sichtfeld des kreativen Bildgestalters erweitern und Anregungen zu einer neuen Denkweise geben.

Ein weiteres Ergebnis, dessen Fragestellung sich bisher nur im Titel äußerte, ist die Erkenntnis, dass das Licht nicht immer den Gesetzen der Logik unterliegen muss. Es sei nur an die verschiedenen fotografischen Sitlarten erinnert, die dem Betrachter in Marambra's Küche präsentiert wurden.

In diesem Sinne möchte ich meine Arbeit mit einem letzten Zitat von Hilmar Frank schließen:

*„Fehler in der Raumkonstruktion sind leicht zu bemerken, ebenso leicht, wie etwa anatomische Fehler. Das Licht aber kennt keine Gestalthaftigkeit, erst recht keine Norm. Abwandlungen des Leuchtdichteumfangs – und sogar veränderte Akzente der Beleuchtung – führen innerhalb eines sehr weiten Toleranzbereichs nicht zu weniger gelungenen oder gar falschen Darstellungen, sondern einfach zu anderen Bildern, die uns ebenso gut möglich, ebenso plausibel erscheinen.“<sup>103</sup>*

---

<sup>103</sup> Frank: 2008, *Helldunkel*, in *Lichtgefüge*, S.208

## Literaturverzeichnis

ANA RADICA! PRESSE ORGANISATION (Hg.): Presseheft: Biutiful. Ein Film von Alejandro González Iñárritu. München 2011

BIRCH-HIRSCHFELD, KARL: Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912

BOHLMANN, CAROLIN / FINK, THOMAS / WEISS, PHILIPP (Hg.): Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer. Leibnitz und Spinoza. Paderborn; München 2008

BOUMA, DR. P. J.: Farbe und Farbwahrnehmung. Einführung in das Studium der Farbreize und Farbempfindungen. Eindhoven 1951

DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT / EVANGELISCHE KIRCHE IN DEUTSCHLAND (Hg.): Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. 2., durchgesehene Aufl. Stuttgart 1999

FAULSTICH, WERNER: Grundkurs Filmanalyse. 2. Aufl., Paderborn 2008

FORSCHUNGSGRUPPE LICHTGEFÜGE: BOHLMANN, CAROLIN / FINK, THOMAS / WEISS, PHILIPP: Lichtgefüge. Parcours der Lichtmalerei. Besucherheft zum Ausstellungsprojekt. Berlin 2011

FRANK, HILMAR: Helldunkel. Die Malerei eröffnet einen neuen Wissensraum. In Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer. Leibnitz und Spinoza. Paderborn; München 2008

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: Schriften zur Farbenlehre. In: ders.: Sämtliche Werke. Band 16: Naturwissenschaftliche Schriften, 1. Teil. Zürich 1979

GUDJONSDOTTIR, BIRGIT / WEISS, PHILIPP: Licht und Malerei. Seminar am 22.04.2013, HFF „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg

HICKETHIER, KNUT: Film- und Fernsehanalyse. 3., überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar, 2001 (Sammlung Metzler ; Bd. 277 : Realien zur Literatur)

KAEMMERLING, EKKEHARD (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1, 4. Aufl., Köln 1979

MARSCHALL, SUSANNE: Farbe im Kino. Marburg 2005

MEDER, JOSEPH: Die Handzeichnungen. 2.Aufl., Wien 1923

MEHNERT, HILMAR: Filmfotografie. Bildgestaltung Lichtgestaltung Farbgestaltung. 2. Aufl., Leipzig 1963

PANOFSKY, ERWIN: Ikonographie und Ikonologie. Als Teil 1 unter dem Titel Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, in: Meaning in the Visual Arts. Garden City, New York 1955 und Gloucester (Mass.) 1957, S. 26-41

SCHÖNE, WOLFGANG: Über das Licht in der Malerei. 7.Aufl., unveränd. Nachdr. d. 3.Aufl. Berlin 1989

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ. SMB-digital. Online-Datenbank der Sammlungen:

Simson und Delila. Bild. URL: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1)

\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1 , Stand 04.07.2013

Susanna und die beiden Alten. Bild. URL: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=16&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1)

\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=16&sp=3&sp=Slightbox\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1 , Stand 07.07.2013

Das Glas Wein. Bild. URL: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection\\_lightbox.](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0)

\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0 , Stand 09.07.2013

VINCI, LEONARDO DA: Das Buch von der Malerei. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig (Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgesichte, Bd. XV-XVII), Wien 1882

WEISS, PHILIPP: Das Licht des 17. Jahrhunderts. In Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vemeer. Leibnitz und Spinoza. Paderborn; München 2008




FILM: IÑÁRRITU, ALEJANDRO GONZÁLEZ [Drehbuch, Regie] / BO, ARMANDO [Drehbuch] / GIACOBONE, NICOLÁS [Drehbuch] / BARDEM, JAVIER [Darst.] / ÁLVAREZ, MARCIEL [Darst.]: Biutiful. Mexiko / Spanien, 2010 Kinofilm, 141 min.

## Anlagen



Anlage 1: BIUTIFUL Erzeugung eigener Lichtassoziationen (M): warmes Licht Seite XIV







**Anlage 1: BIUTIFUL Erzeugung eigener Lichtassoziationen (M): warmes Licht**



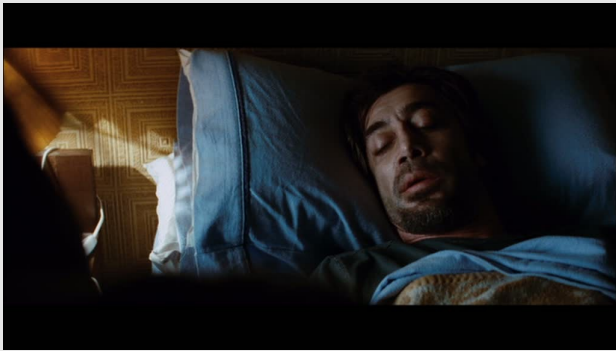
Kapitel	Bild/Einstellung	Beobachtungen
1. Lass los //Kirche         M-01		<p>In dem Raum hinter den beiden reflektiert die Wand ein warmes künstliches Leuchtlicht. Möglicherweise dient es als Symbol der Liebe der Eltern dieser verstorbenen Kinder, die im Vorraum warten.</p> <p>Im zweiten Bild in diesem Flur, nachdem Uxbal mit dem Jungen gesprochen hat, existiert diese Lichtquelle nicht mehr. Es wurde durch ein kühles, bläuliches Oberlicht ersetzt.</p>
1. Lass los //Kirche        M-02		<p>Die Kerzen im Hintergrund symbolisieren die Liebe der Angehörigen der verstorbenen Kinder. Gleichzeitig besteht die Vermutung sie ständen für die Seelen der Kinder.</p>
1. Lass los //Uxbals Schlafzimmer        M-03		<p>Reflexleuchtlicht an der Decke verdeutlicht eine Vorahnung auf die Diagnose Krebs und den darauf folgenden Tod.</p>





Kapitel	Bild/Einstellung	Beobachtungen
2. Zeit zu gehen // Ekwemes Wohnung		In dieser Wohnung leben mehrere Senegalesische Familien zusammen. Das warme Leuchtlicht der Glühlampen könnte auf das Familienleben hindeuten.
M-04		Die Küchenstelle, an der Uge das Essen für die Familie und Uxbal kocht, ist orange-gelb gelehuchtet. Es gibt einen Raum, in dem ein Fernseher steht. Dort treffen sich die Mitglieder der Gemeinschaft.
M-05		Dieser wird von dem Leuchtlicht des Fernsehers und einer Glühlampe beleuchtet. Nur der Bereich, in dem Uxbal und Ekweme über ihre Geschäfte sprechen, ist durch eine bläulich-weiße Lichtstimmung charakterisiert.
M-06		
4. „Wie lange noch?“ // Uxbals Schlafzimmer		Uxbal bekommt die Diagnose Krebs. Die Einstellungen, in denen er sich damit auseinandersetzt haben eine bläuliche Lichtstimmung. Doch Uxbal muss positiv denken, um so effizient wie möglich mit seiner Situation umzugehen. Dazu gehört es seine
M-07		

Kapitel	Bild/Einstellung	Beobachtungen
		<p>Angelegenheiten zu regeln und zu verhindern, dass seine Kinder etwas ahnen. Er fürchtet sich nicht vor dem Tod.</p>
<p>4. „Wie lange noch?“ //Uxbals Wohnzimmer  M-08</p>		<p>Die wärmende Nachmittags-Sonne in diesem Bild steht in direktem Anschluss zu der vorangegangenen Situation und somit zu dem Licht der orangefarbenen Lampe M-07). Seit dieser Nacht, sieht Uxbal das Leben auf eine andere Art und Weise. Die gemeinsame Zeit, die er mit seinen Kindern verbringen kann, ist für ihn wertvoller denn je.</p>
<p>5. Der Lichtkasten //Marambras Wohnung  M-09</p>		<p>Dieses Bild zeigt die harmonischste Situation der Familie im Verlaufe des Films. Alle vier sitzen zusammen an einem Tisch, haben Spaß, erzählen von alten Geschichten und planen einen gemeinsamen Urlaub. Hier erfüllt das warme Sonnenlicht die Handelnden mit Lebensfreude und der Hoffnung auf ein gemeinsames Familienleben.</p>

Kapitel	Bild/Einstellung	Beobachtungen
5. Der Lichtkasten //Ekwemes Wohnung  M-10		<p>Es ist dieselbe Lichtsituation wie in M-06: das flimmernde Fernseh-Licht bringt die Familie zusammen. Symbolsich dafür hängt eine Glühlampe an der Wand.</p>
6. Sechs Heizkörper //Heimfahrt von Bea  M-12		<p>Bea ermutigte Uxbal sich nicht als Faktor für das Glück und die Absicherung seiner Kinder zu sehen. Er sollte los lassen. Das warme Gegenlicht symbolisiert die schützende Hand des Universums. Es bestärkt Uxbals Hoffnung.</p>
6. Sechs Heizkörper //Schlafraum der Schwarz-Arbeiter  M-13		<p>Uxbal und Lili unterhalten sich im verhältnismäßig warmen Licht über Uxbals Familie. Lili, als Kindersittererin ist eigentlich ein Teil von Uxbals Familie. Sie war möglicher Weise ein entscheidender Grund für ihn die Heizer zu kaufen.</p>
8. Fünfundzwanzig //Beas Wohnung  M-14		<p>Bea ist die Frau, die Uxbal am nächsten steht. Ihr vertraut er seine Gefühle an. Sie ist die Einzige, der er von seiner Schuld erzählen kann. Bei ihr findet er Rückhalt.</p>



Kapitel	Bild/Einstellung	Beobachtungen
9. „Spar es dir!“ //Titos Wohnung  M-15		<p>Hier treffen das allseitige blaue Tageslicht mit dem breit gebündelten Leuchtlicht der Lampe im Bild zusammen. Es entsteht eine farbliche Disharmonie. Die Lichtsituation ähnelt dem Verhältnis von Uxbal und Tito. Sie sind Geschwister, die ihre Eltern verloren haben. Bisher versuchten sie zusammen zu halten, doch in dieser Szene ändert sich ihr Verhältnis grundlegend: Uxbal erfährt von der Affäre von Marambra und Tito.</p>
10. Ige //Uxbals Schlafzimmer  M-16  M-17	 	<p>Ige pflegt Uxbal im fortgeschrittenen Stadium seiner Krankheit und unterstützt ihn bei der Versorgung seiner Kinder. Hier bittet er sie indirekt nach seinem Tod um seine Kinder zu kümmern. Möglicher Weise sieht Uxbal sie als Gesandte des Universums, die für seine Kinder da sein wird. Sie ist eine verantwortungsbewusste Frau. Sie strahlt die nötiger Sicherheit aus, die er benötigt um ihr seine</p>

Kapitel	Bild/Einstellung	Beobachtungen
		<p>Kinder anzuvertrauen. Ige ist ein entscheidender Faktor für Uxbals Fähigkeit loszulassen. Sie ist ein neuer Teil seiner Familie. Ige steht für Vertrauen und Hoffnung.</p>
<p>10. Ige // Hotel</p> <p>M-18</p> <p>M-19</p>	 	<p>Hai und Liwei waren ein Liebenpaar. Auch wenn sie es nicht offen ausgelebt haben, so gab es trotzdem eine Verbindung zwischen ihnen. Sie waren sich gegenseitig eine Familie.</p>
<p>11. „Was ist da?“ // Uxbals Schlafzimmer</p> <p>M-20</p> <p>M-21</p>	 	<p>In der Sterbeszene schafft ein gelb-oranger Selbstleuchter eine gemütliche, sichere Atmosphäre. Uxbal ist bereit loszulassen. Die Lichtsituation schließt an M-07 an.</p>

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname